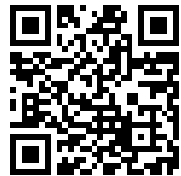

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>





Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Stanford University Libraries



36105048263177

Weingärtner, Paul Ma

Quellenverhältnis
der Prise amoureuse des Jehan Acart de
Hesdin.

841.1 .A163W

C.1

Quellenverhältnis und

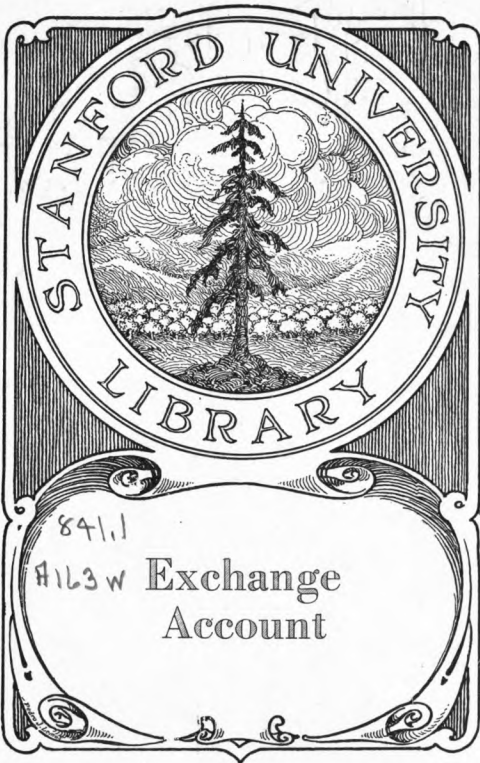
Stanford University Libraries



3 6105 048 263 177


841.1

A163W



841.1

H123W Exchange
Account



**Quellenverhältnis und Allegorie
in der Prise amoureuse des
Jehan Acart de Hesdin**

Inaugural-Dissertation

verfaßt und der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Bayer. Julius-Maximilians-Universität Würzburg

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt von

Paul Weingärtner

Studienrat aus Bamberg



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK

Würzburg

C. J. Becker Universitäts-Druckerei

1 9 2 6

H:

Referent: **Prof. Dr. Arthur Franz.**
377665

64

YEANLI OROPMATE

*Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit zugeeignet*

Literatur.

Ernst Hoepffner, *La Prise amoureuse von Jehan Acart de Hesdin*, Dresden 1910 (Bd. 22 der Ges. f. Rom. Lit.).

Gustav Gröber, *Grundriß der Romanischen Philologie*, 2 Bde. Bd. I 1904—06 (2. Aufl.), Bd. II 1897—1902.

Romania, *Recueil trimestriel fondé par P. Meyer et G. Paris*, Paris 1872 ff.: Bd. 40, (1911)ff.

Zeitschrift für Romanische Philologie, herausgeg. von G. Gröber, Halle 1876 ff.: Bd. 34 (1910) ff. sowie Bd. 12 und 13.

Histoire littéraire de la France, Paris 1735 ff. Bd. 23 (1856).

H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der Französischen Literatur*, 2. Aufl. 1913. (Bd. I und Bibliographie von II.)

Karl Voretzsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, 2. Aufl. Halle 1913.

Schwan-Behrens, *Grammatik des Altfranzösischen*, I—II 10. Aufl. Leipzig 1914, III 2. Aufl. Leipzig 1915.

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, 10 Bde. Paris 1880—1902.

Le Roman de la Rose par Gu. de Lorris et J. de Meung, éd. Pierre Marteau. 5 Bde. (Glossar — Bd. V. — v. H. Croissandeau), Orléans 1878—80.

Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung, Nouvelle édition revue et corrigée par Francisque-Michel, 2 Bde. Paris 1864.

Karl R. v. Ettmayer, *Der Rosenroman* (I. Teil). Bd. I der *Repetitorien zum Studium altfranzösischer Literaturdenkmäler*, Heidelberg 1919.

Robert, *Aurifodina sacra scientiarum divinarum ex fontibus aureis utriusque testamenti erutarum*, 2 Bde. Paris 1875.

Concordantiae Bibliorum ad antiquos et novos codices diligenter collectae et auctae. Opera Theologorum Coloniaensium (Hsg. W. Molitor), Coloniae Agrippinae MDCXXIX.

Le dit de la Panthère d'amours par Nicole de Margival, p. p. Henry A. Todd, Paris 1883 (S. d. a. t.).

Le Bestiaire d'amour par Richard de Fournival, suivi de la *Reponse de la Dame*, p. p. C. Hippeau, Paris 1860.

Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé, p. p. Aug. Schefer, 3 Bde., Brüssel 1866—67.

Messire Thibaut, *Li Romanz de la Poire*, hsg. v. Friedr. Stehlich, Halle 1881.

Weitere für Einzelheiten in Betracht kommende Literatur findet sich im Verlauf des Textes vermerkt.

Einleitung.

1. Die in Bd. 22 der *Gesellschaft für Romanische Literatur* vorliegende erstmalige Veröffentlichung der *Prise amoureuse* des Jehan Acart de Hesdin durch E. Hoepffner (1910)¹⁾ berücksichtigt nicht alle bis jetzt bekannten Handschriften, ist also nicht definitiv. Irregeleitet durch die Unvollständigkeit der französischen Hs.-Kataloge (vgl. *Zs. f. R. Ph.* Bd. 38 pag. 513 ff.) mußte Hoe bei der Herausgabe zu dem Glauben kommen, die *PA* sei nur in einer einzigen Hs., B. N. fr. Nr. 24391 (A) überliefert (Hoe pag. V). Die Veröffentlichung hatte zur Folge, daß G. Raynaud in *Romania* Bd. 40 (1911) pag. 129 ff. auf eine zweite Hs. hinwies, Arras, Bibl. municipale 897 (B) und Paul Meyer auf zwei weitere, B. N. Nr. 24432 (C) und Cheltenham Nr. 3656 (D). Hoepffner erwiderte in Bd. 38 der *Zs. f. R. Ph.* (1917) mit der Beschreibung eines von ihm selbst in Bern entdeckten Fragmentes einer 5. Hs. (147 V. auf einem Pergamentblatt), Bern A 95 I (E) sowie mit einem Vergleich aller fünf bis jetzt bekannten Hss. Dabei kommt er zu dem vorläufigen Ergebnis, daß er seiner Ausgabe glücklicherweise die vollständigste und beste Hs., A, zugrunde gelegt hat, und daß die Ergebnisse seiner sprach- und literaturgeschichtlichen Einleitung durch die vier anderen Hss. in keiner Weise angetastet werden. Zur Textherstellung wäre vor allem die Kenntnis der guten Cheltenhamer Hs. D nötig, die durch P. Meyer's Auszug nur zum Teil bekannt ist. Die von Hoepffner loc. cit. mitgeteilten wichtigsten Varianten lassen mehr als 20 Stellen erkennen, an denen D entscheiden dürfte, geben aber fast durchweg einen befriedigenden Text.

¹⁾ Fernerhin wird „*PA*“, „*JA*“ und „*Hoe*“ abgekürzt.

2. Dagegen kann trotz der in Einzelheiten zu erwartenden Ergänzungen und Veränderungen schon aufgrund des jetzigen Standes der Hsforschung gesagt werden, daß die „Aussage des Denkmals“ (Tobler i. *Gr.Gr.* Bd. I pag. 318 ff.) in allen wesentlichen Punkten feststeht. Selbst Hoe's A-Text wurde durch B-E nur unwesentlich verändert. Die kritische und hermeneutische Arbeit kann sonach mit Nutzen weitergeführt werden, umso mehr als sie stets Hand in Hand mit der Textherstellung zu gehen hat und im vorliegenden Fall manche Anhaltspunkte für diese liefert. Im übrigen will sich die vorliegende Arbeit von jeder verfrühten Textkritik fernhalten, wie auch von unnötiger Wiederholung des bereits über die *PA* Gesagten. Insbesondere wird die Kenntnis der Kap. I, II und IV von Hoe's Einleitung vorausgesetzt.

Der Verfasser hat sich vielmehr die Aufgabe gestellt:

- I. Die Quellenfrage durch eine eingehende Untersuchung des Verhältnisses zum Roman ihrer Klärung näherzubringen,
 - II. die Gesamtallegorie der *PA* kritisch und hermeneutisch zu untersuchen,
- und damit einen Beitrag zur literarhistorischen und künstlerischen Beurteilung des Gedichtes zu geben.

Zugrundegelegt wurde hierbei ein nach Hoe's Varianten der fünf Hss. (*Zs. f. R. Ph.* Bd. 38 pag. 519 ff.) hergestellter, hier nicht abgedruckter Text, in dem — aus praktischen Rücksichten und um der endgültigen Textherstellung nicht vorzugreifen — die Verszählung von Hoe's Ausgabe beibehalten und die durch B-D ergänzten Lücken provisorisch numeriert wurden, z. B. 666^a, 1713^{a1}. Der durch Versehen auf pag. 525 nicht angeführte V. 1761^a wurde von Herrn Professor Hoepffner dem Vf. gütigst mitgeteilt. Der Vers lautet nach B und C:

Mon corps sans plus a sa part tient.

Die in *Zs. f. R. Ph.* Bd. 38 pag. 526 nach den Varianten gegebene kurze Übersicht über die Lücken und die Verszahl ist wie folgt zu ändern: „Es fehlen in Hs. A 39 V., und

zwar je ein V. nach 666, 733, 1101, 1226, 1444 (der aus C ergänzte V. 1445 ist von Hoe beim Druck bereits mitgezählt), 1761, 1852, zwei Verse hinter 216, 30 Verse hinter 1713.... Die ganze Dichtung beläuft sich somit auf 1952 Verse.“

Sollte diese Zahl von der weiteren Hsforschung nicht geändert werden, so ergäbe sich, wenn A die Verszahlen von Hoe's Ausgabe, x die des endgültigen Textes sind, folgender Schlüssel für die Neunummerierung:

A 1 bis 216 = x 1 bis 216; — A 216^a = x 217; — A 216^b = x 218; — A 217 bis 666 : x = A + 2; — A 666^a = x 669; — A 667 bis 733 : x = A + 3; — A 733^a = x 737; — A 734 bis 1101 : x = A + 4; — A 1101^a = x 1106; — A 1102 bis 1226 : x = A + 5; — A 1226^a = x 1232; — A 1227 bis 1713 : x = A + 6; — A 1713^{a1} bis 90 = x 1720 bis 1749; — A 1714 bis 1761 : x = A + 36; — A 1761^a = x 1798; — A 1762 bis 1852 : x = A + 37; — A 1852^a = x 1890; — A 1853 bis 1914 : x = A + 38.

3. Die der A-Hs. vorangehende Notiz des Rubrikators, nach der die *PA* im April 1332 von dem Hospitalbruder *Jehans Acars de Hesdin* verfaßt wurde, leitet in ähnlichem Wortlaut (*Chi conmenche la Prinse Am., faite par frere usw.*) auch die Hs. D ein. Nach P. Meyer (*Rom.* Bd. 40) ist diese der Schrift nach um die Mitte des 14. Jhdts. geschrieben, steht also der Abfassungszeit sehr nahe. Die erwähnte Notiz mußte in der älteren Hs. enthalten sein, auf die A, B und D zurückgehen (s. Hoe, loc. cit.), ist also wohl das Zeugnis eines Zeitgenossen oder des Dichters selbst und verdient Glauben.

Als die *PA* entstand, hatte die allegorische Dichtung mit dem Rosenroman ihre Höhe schon überschritten und war unter seinem Einfluß zur Modeliteratur geworden, die sich mehr in die Breite als in die Höhe entfaltetete. Wenn JA V. 64—66 seine Dichtungsart vor der Dame motiviert:

*Et se je parol par mistere,
N'en soit vers moi meüe d'ire,
Car c'est pour plus plaisamment dire,*

so bekennt er sich als in dieser Zeitmode befangen, die in allegorischer Rede auf jeden Fall einen erfreulichen Schmuck sah¹⁾. Die V. 281—82

...el bois devant nommé

Que plusour ont tant renommé

enthalten ein Zeugnis JA's, daß ihm mehrere Dichtungen dieser Art bekannt waren. Überdies erkennt man oft auf den ersten Blick die Vertrautheit ihres Verfassers mit der älteren allegorischen Literatur, z. B. in V. 406—11 (31)²⁾. Auch in der Theorie und Terminologie der Minne sowie durch die Einfügung lyrischer Lieder (cf. Hoe pag. XXXIX) erweist sich JA als gelehriger Schüler des literarischen Geschmacks seiner Zeit.

¹⁾ S. *Gr. Gr.* II,1 pag. 734: ... „Allegorie, die sich so gut eignete Dunkles aufzuhellen, wie Anstößiges zu verhüllen“, ...

²⁾ Fettgedruckte Ziffern verweisen auf die 46 Kapitel der Arbeit.

Quellenverhältnis zum Roman de la Rose.

4. In der Einleitung zu seiner Textausgabe der *PA* eröffnet Hoe die Diskussion der Quellenfrage. Er mußte dabei, da er keine eingehende Untersuchung des Verhältnisses zum *Roman de la Rose* beabsichtigt, sondern sich auf die Anführung einiger zwischen diesem Roman und der *PA* bestehender Ähnlichkeiten beschränkt, zu dem Ergebnis gelangen, der *Bestiaire d'amour* des Richard de Fournival sei die wichtigste Quelle von JA's Dichtung. Die auf pag. XXX—XXXIII aufgeführten Anklänge an den *RR* erbringen m. E. nicht den sicheren Nachweis, daß JA daraus entlehnte.

Eine Untersuchung über den Umfang des Abhängigkeitsverhältnisses der *PA* vom *RR* gehört aus zwei Gründen zu den vordringlichsten, in mehrfacher Hinsicht grundlegenden Aufgaben der literarischen und künstlerischen Wertung:

1. Er ist der Höhepunkt der altfrz. allegorischen Dichtung und war von solchem Einfluß, daß häufig jedes jüngere allegorische Gedicht als „zum Zyklus des *RR* gehörig“ bezeichnet und künstlerisch an ihm gemessen wird.
2. Eine Abhängigkeit jeder jüngeren allegorischen Minnedichtung vom *RR* kann indessen a priori nicht generell angenommen werden.

Ad 1. Der *RR* war von ungeheurem literarischem Einfluß, auch über Frankreichs Grenzen hinaus (*Detto d'amore*, Durante's *'Fiore'*, Hein van Aken, Chaucer). Weiteres über die gewaltige Zahl der Handschriften (über 300) und Ausgaben, sowie über den Einfluß des *RR* bis auf Ronsard s. in der Ausgabe v. Langlois, Bd. I, pag. 32—55. In Bd. 1, pag. CVI charakterisiert Marteau den literarischen Einfluß

dieses Romans: „... *ses ennemis eux-mêmes, pour se faire lire et rendre leurs diatribes intéressantes, ne trouvèrent rien de mieux que de l'imiter servilement.*“

Ad 2. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß die einzelnen Elemente des *RI*, besonders Liebestheorie, Personifikation und Allegorie, schon vor Gu. de Lorris begegnen¹⁾, und daß besonders die Allegorie einen breiten Raum in der älteren geistlichen und moralisierenden Literatur einnimmt. Der *RR* sammelt, einem Brennspiegel vergleichbar, die längst bekannten Elemente und bringt durch deren Anwendung auf ein aktuelles Thema ein Neues von größtem Einfluß hervor. Aber da er inhaltlich und formal nicht originell ist, ist es sehr wohl denkbar, daß ein jüngerer, literarisch offenbar unselbständiges Allegoriewerk, selbst wenn darin mehrere an jenen Roman erinnernde Allegorien begegnen, — also ein Werk von der Art der *PA* —, durchaus unabhängig vom *RR* sich an einer anderen allegorischen Dichtung inspiriert haben kann. Bei Thibaut von Navarra (1201—53) findet sich schon in einer *chanson* das Bild, daß sein Herz bei der Dame in einem Kerker gefangen ist, dessen Pfeiler aus *Talent*, dessen Eingang aus *Bel Voir*, dessen Ringe aus *Bon Espoir* bestehen und vor welchen *Amor Biau Semblant*, *Bonté* und *Dangier* als Wächter gesetzt hat. Bei Raoul de Hodenc, einem Vorläufer Guillaume's, sind im *Romanz des eles de la proece* die zwei Allegorien *largece* und *cortoisie* die Flügel der ritterlichen Tüchtigkeit, jeder mit sieben allegorischen Federn ausgestattet. Wie ein jüngerer Autor aus den erwähnten Gedichten unabhängig vom *RR* Einzelheiten und Namen entnehmen konnte, die lebhaft an markante Allegorien des letzteren erinnern, so sind auch Entlehnungen aus der späteren durch den *RR* angeregten Literatur ohne jede Abhängigkeit von jenem denkbar. Deshalb sagt Voretzsch pag. 484: „So wenig alle älteren allegorischen dichtungen als quellen des Rosenromans zu betrachten sind, so wenig kann man alle jüngerer mit allegorischen elementen aus-

¹⁾ s. Voretzsch pag. 476 ff., Suchier pag. 217, sowie Langlois, *Origines et sources du R. d. l. R.*, Paris 1891.

gestatteten werke auf die wirkung dieses romans zurückführen.“

5. Diese Tatsachen sind bei der Aufstellung von Gesichtspunkten für die Untersuchung des *RR* als Quelle der *PA* zu beachten. Zu *JA*'s Zeit ist eine große Zahl von Allegorien längst literarisches Gemeingut. Daher beweisen Übereinstimmungen in allegorischen Namen an sich noch keine Beziehungen zwischen zwei Gedichten. Höchstens auffällige Häufung oder gleiche Reihenfolge von Allegorien können im Zusammenhang mit anderen Argumenten die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses rechtfertigen. Sichere Quellenbeweise sind somit nicht so sehr in der Allegorie an sich zu erblicken als in unallegorischen Wendungen, Bildern und Vergleichen, wörtlichen Anklängen in gleichem Sinneszusammenhang, Gleichheit in der Gedankfolge, stilistischen Übereinstimmungen u. a.

Bei den Anklängen in Theorie und Terminologie der Minne liegen die Verhältnisse ähnlich. Wie von einem traditionellen Frauenideal (Hoe pag. XXIX), kann man auch von einem allgemeingültigen Minnekodex sprechen, an den jeder höfische Dichter gebunden ist und der das Vorkommen gleicher Formen und Gedanken auch in Werken bedingt, die nicht direkt von einander abhängig sind.

Unter den nachfolgend aufgeführten Anklängen der *PA* an *RR* werden manche begegnen, die an sich wenig beweisen. Oft wird nur auf vorhandene Ähnlichkeiten ohne Stellungnahme hinzuweisen sein. So unwesentlich indessen manches an sich scheinen mag, kann es doch ein wichtiges Glied in der Kette vieler Quellenbeweise sein. Während eine auffallende Übereinstimmung als Zufall denkbar ist (cf. 46 *Panth.* 1765>*PA* 9?), wird man eine größere Anzahl von weniger markanten Anklängen im Zusammenhang mit sicheren Quellenbeweisen nicht als Zufall ansehen dürfen.

Der *RR* wurde nach Michel zitiert, weil die neue Ausgabe von Langlois¹⁾ in den deutschen Bibliotheken noch

¹⁾ Ernest Langlois, *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits.* Paris, Soc. d. a. t., Bd. I 1914, Bd. II ff. 1920 ff.

selten und durchweg unvollständig vorhanden war. Zudem war es für die vorliegende Untersuchung belanglos, gerade diese nach allen Hsgruppen hergestellte Ausgabe heranzuziehen, da nicht bekannt ist, welche Hs. dem Dichter der *PA* vorlag.¹⁾

6. Der *RR* ist das Werk zweier Verfasser, die allgemein, besonders aber in minnetheoretischer Hinsicht, die denkbar größten Gegensätze verkörpern. Die geistige Verwandtschaft zwischen den gleichaltrigen Dichtern des *RI* und der *PA* ist unverkennbar. Beiden strahlt die erste Liebe wie eine duftige Wunderblume im geheimnisvollen Waldesdunkel, „immer zart und keusch“ (Suchier über Gu. d. L.), naiv und daher stark. Von dem Geist J. Clopinel's, dem die philosophische Schärfe seiner Gedanken und seine revolutionäre Kritik an allem Bestehenden die Namen „Rousseau“ bzw. „Voltaire des Mittelalters“ (Suchier bzw. G. Paris) eingetragen haben,²⁾ ist bei JA nichts zu verspüren, besonders nichts von der ausgesprochenen Frauenfeindschaft des *RII*. Dort ist die Liebe aller Unbefangenheit, Pietät und Schönheit entkleidet.³⁾ Die *Chastiemens* der *Vieille* (13681 ff.), die die Liebe nur vom Dirnenstandpunkt sieht, und des gerissenen Lebemannes *Amis*, besonders dessen An-

¹⁾ Zur Berichtigung der Michel'schen Zählfehler s. Fr. Heinrich in *Ausg. u. Abh.* Bd. XXIX pag. 45—46. Vgl. auch das *Tableau comparatif* in der Ausgabe von Marteau-Croissandeau Bd. V pag. 299—301.

²⁾ Die beiden Vergleiche sind übrigens nicht in jeder Hinsicht passend.

³⁾ Einerseits ist sie die naturgewollte Vereinigung der Geschlechter mit dem Zweck der Arterhaltung (*Raisons—Nature—Genius*), andererseits die alles Geistigen beraubte rohe Sinnenlust, deren Erstrebung das Thema frivoler und bisweilen zynisch-derber Gespräche bildet (*Amis*), und deren Erreichung den Schluß des Romans in das Gebiet des Obszönen zieht. Von den Frauen wird nur gesprochen um sie mit Behagen zu schmähen. Sie erscheinen nur als notwendiges Übel, unvermeidliche Dreingabe zum Liebesgenuß, als Verkörperung des Lasters in der Schöpfung, als Menschen zweiten Ranges, gleichwertig mit den Kastraten:

R II V. 20997 ... a faire grans deablies
Sunt toutes james trop hardies.
Escoillié en ce les ressemblent,
Por ce que lor muers s'entresemblent.

weisung, mit kühler Berechnung dem Ziel zuzusteuern und Sehnsuchtstränen nötigenfalls unter Zuhilfenahme von Zwiebeln vorzutäuschen (7980 ff.), mußten den schwärmerischen Dichter der *PA* anwidern, auch wenn er im allgemeinen die hohe Meinung der Zeitgenossen über den *RII* teilte.¹⁾

Da J. Clopinel's Allegorie und Terminologie entsprechend seinem Gedankenkreis oft beträchtlich von den Gepflogenheiten der höfischen Minnepoesie abweicht, fallen die in 4 und besonders 5 aufgezeigten Gefahren, vor denen sich die Quellenuntersuchung beim *RI* hüten muß, bei *RII* größtenteils fort, sodaß stichhaltige Anklänge zwischen diesem und der *PA* besonders hohe Beweiskraft haben.

7. Ein bestimmtes Werk, in dem JA den allegorischen Grundgedanken seiner Dichtung (Jagd des Liebesgottes mit Hunden auf die Sinne und das Herz des unerfahrenen, widerstrebenden Jünglings und dessen Fang im Netz) in allen wesentlichen Einzelheiten vorfand, ist nicht erwiesen. Bemerkenswerte Ähnlichkeit hat damit eine Stelle des *RII*, V. 16076—80:

*En ce bois ci porrés oïr
Les chiens glatir, se m'entendés,
Au connin prendre ou vous tendés,
Et le furet, qui, sens jaillir,
Le doit faire es resiaus saillir.*

Der kurze Vergleich hat zwar etwas anderen Sinn (die Geliebte ist das gejagte *connin*), enthält aber in nuce fast den ganzen Grundgedanken der *PA*: bellende Spürhunde jagen ohne Waffenbeteiligung des Jägers das Jagdtier durch einen Wald und treiben es ins Netz. Obwohl wörtliche Anklänge fehlen, berechtigt JA's starke Abhängigkeit vom *RR*, die sich auch in mehreren Anklängen in der Nachbarschaft jener Stelle äußert (18, 19, 21), zu der Annahme, er habe nicht nur aus der wesentlich anders garteten Jagdszene des *RI* (Erlegung mit Pfeilen im Garten, cf. 11, 14, 19, 22), sondern auch aus der erwähnten Stelle des *RII* empfangen und sie entsprechend seinem passiven Liebeserlebnis umgestaltet.

¹⁾ Vgl. die Einleitung im I. Bd. der Ausg. v. Langlois.

8. Für JA's literarische Abhängigkeit hinsichtlich des Naturbildes sprechen zunächst allgemein die V.281—82 (3). Den Namen *Jonesce* trägt in *R1* ein Mädchen aus *De-duit's* Gefolge (1268), das zusammen mit der unter den allegorischen Gestalten an der Außenseite des *vergier* genannten *Viellece* wohl als Ansatz zu einem jener „Gegensatzpaare“ aufgefaßt werden darf, die der *RR* herausgebildet hat (Hoe pag. XXXII).¹⁾ Es fällt nun auf, daß JA gleichfalls seinem Wald *Jonece* ein anderes Waldgebiet *Viellece* entgegenstellt, besonders in V. 322, ohne daß dies für die Handlung benötigt ist. (Weiteres hierzu s. 20, 26, 44.)

Der *buisson d'Enfance*, der innere Teil von *Jonece*, allegorisiert den jugendlich-unwissenden Zustand, der auch im *RR* häufig so heißt, z. B. V. 11379 ... *il istra d'enfance*, 11404 ... *il sera hors d'enfance*, ähnlich 13687—88, 13798, 13832, 16616. Zu den beiden ersten Stellen vgl. *PA* 1077 ff., bes. 1081 ... *il est issus hors d'innocence*, 1083 *Lors sail hors*.

9. Allegorische Wege, zu JA's Zeit längst literarisches Gemeingut, kommen im *RR* häufig vor.²⁾ Die Zahl der Wege mag aus JA's psychologischer Erwägung stammen, obwohl sie sich unter diesem Gesichtspunkt beliebig verändern ließe. Die Vierzahl und die Aufstellung von je zwei Hunden (447—84) erinnert an *RII* V. 11484—503, wo gegen jedes der vier Tore des *chastel* je zwei *barons* eingesetzt

¹⁾ Auch anderen liebefeindlichen Allegorien an der Außenseite der Mauer entsprechen liebefördernde im *vergier*, so *Leesce-Tristece*, *Richece-Povreté*, *Largece-Avarice*. Absichtliche Gegenüberstellung enthalten z. B. die V. 1139—41:

Neis Avarice le chetive
N'ert pas si a prendre ententive
Com Largece ere de donner.

²⁾ Z. B. im *vergier* des *R1*. In *RII* V. 10807 hütet *Richesce* den Weg *Trop-Donner* mit dem *ostel Fole Largesce* (10851) und der *issue Povreté* (10860—62), die auch auf anderen Wegen erreichbar ist (10945—47). Die *Vieille* vergleicht ihre Lebensschicksale mit Wegen (13914—17); 16772 begegnet das Liebesleben unter dem Bild des Weges, 22426—646 nochmals in vielfacher Anwendung.

werden. Bei den sonstigen architektonischen Übereinstimmungen (20, 43) ist diese Ähnlichkeit nicht belanglos.

Die zwei ersten Wege, *Leëce* und *Compaignie*, haben in *RI* Entsprechungen in *Leesce* (734), der ersten Dame in *Deduit's* Gefolge, und *Compaignie*, dem 4. schönen Pfeil (948). Wörtliche Anklänge fehlen.

Eine dem 3. Weg *Cointise* entsprechende Allegorie enthält der *RR* nicht. Und doch scheint gerade dieser Weg durch *RI* inspiriert zu sein, in dessen Minnetheorie, besonders in den *Commandemens*, *cointise* einer der wichtigsten Begriffe, und geradezu die unentbehrliche Voraussetzung für höfische Minne ist.¹⁾ Deutlicher noch als die starke Hervorhebung der *cointerie* durch den *RR* spricht eine Stelle der *PA* für Abhängigkeit von jenem. V. 1260—62, kurz nach dem Eintritt in *Cointise*, sagt *JA* von *Amours*:

Dont moult me plot a grant merveille
L'ordenance qui me conseille
A moi maintenir cointement.

V. 1261 ist auf den ersten Blick unverständlich; denn aus keiner Stelle der *PA* ist ersichtlich, daß *Amours* dem Liebenden eine *ordenance* oder einen *conseil* gibt, sich *cointement* zu betragen. Wohl aber ist dies in den *Commandemens* des *RI* der Fall, und zwar wie angedeutet sehr eindringlich. Die scheinbare Unstimmigkeit des V. 1261 findet ihre nächstliegende Lösung, wenn man annimmt, daß der *RR* dem Dichter vorschwebte (cf. 11).

Obgleich auch der 4. Weg *Fol Cuidier* keine Entsprechung

¹⁾ Vgl. V. 2134 ff.:

Mais qui d'amer se vult pener,
Il se doit cointement mener;
Hons qui porchace druerie,
Ne vaut noient sans cointerie.
Cointerie n'est mie orguïex,
Qui cointes est, il en vaut miex.,

sowie die ausführlichen Anweisungen hierzu (2151 ff.). Bei der Zusammenfassung seiner Gebote (2235 ff.) nennt der Liebesgott mit an erster Stelle: *Cointes se tiengne* (2241), und in V. 11161, bei der Prüfung über seine *leçon*, wiederholt der *Amant* wörtlich: *cointe me tiengne*.

unter den Allegorien des *RR* hat, läßt sich nachweisen, daß *JA* das anschauliche Landschaftsbild dieses Weges fast ganz von dort empfangt. In *Raisons'* Schilderung der Wohnstätte der *Fortune* (*RII* V. 6637 ff.) heißt es von den sterbenden Waldbäumen V. 6691—92:

*Et quant se prent l'une a florir,
A plusors vont les flors morir;*

Diese Antithese erinnert lebhaft an *PA* V. 247—48, wo der gleiche Gegenstand ganz ähnlich geschildert ist:

*Quant li arbre doivent flourir,
Souvent les y couvient mourir.*

Auch die kurz vorhergehenden V. 233—34

*A sennestre, hors de la plainne,
Sus le pendant d'une montaigne*

entlehnte *JA* aus jener Stelle des *RII*, V. 6815—16:

*En haut, ou chief de la montaigne,
Ou pendant, non pas en la plainne.*

Die uralten Epitheta *destre-sennestre* (*PA* V. 167 bzw. 233 für den 1. und 4. Weg gebraucht), werden auch im *RR* gelegentlich auf allegorische Wege angewandt, so V. 718, in Antithese V. 8654—55, 10776—77.

10. Über *JA*'s vermutliche Abhängigkeit vom *RR* hinsichtlich der *Prise* s. 7 u. 11. Zum *afaitement*, bei dem *Amours* das Herz herausnimmt und der Dame übergibt (1795 ff.), wurde er wohl durch die Abschließung des Herzens in *RI* 2009 ff. angeregt, die eine ähnlich unmögliche Handlung am Körper eines Lebenden darstellt. Da aber dieses Bild seit über 200 Jahren Gemeingut ist,¹⁾ schien es aussichtslos hier weiter nach Quellenbeweisen zu forschen.

11. Die Vorstellung von Amor als Beherrscher oder Jäger der Liebenden ist uraltes Gemeingut vieler Literaturen, ebenso das der *PA* zugrundeliegende Bild von den Schlin-

¹⁾ S. Baudouin's *Prison d'Amours* V. 1436 *la bielle qui mon cuer a*; *Contes de la Rose* V. 162—64; *Panthere d'A.* V. 402 (*.. de peça mon cuer avez*) und 1220—21 (cf. *Prison* 1436 wörtlich!); *Romanz de la Poire* V. 1214 und 1322 *cele ... qui a le cuer et qui le garde*, cf. *RI* 1995.

gen oder Netzen des Liebesgottes. Auffallenderweise ist letzteres auch im *RR* häufig, obwohl Amor in dessen Jagdepisode als Bogenschütze auftritt.¹⁾ Es ist also ein von der speziellen Anschauung oder Allegorie unabhängiges, fast sprachlich-konventionelles Bild. Der deutliche Anklang *PA* V, 1733—34

*Com plus tire, plus fort me lie
Desirs et en ses las m'estraint*

an *RI* V. 3386—87

*Et Amors plus et plus me lie,
Et tout adés estraint ses las*

spricht dafür, daß dieses in der zeitgenössischen Literatur häufige²⁾ Bild dem Dichter der *PA* durch den *RR* vermittelt wurde.

Amours ist bei *JA* ausschließlich der auf den Fang und Tod des Wildes bedachte unbarmherzige Jäger. Die Rolle des Lehrers *A.* paßt wohl in die *Commandemens* des *RI*, aber absolut nicht in den allegorischen Grundgedanken der *PA*. Um so mehr fällt es auf, daß *A*'s Einwirkung auf die Jagdtiere besonders häufig in der weniger selbständigen Einleitung (s. 44) der *PA* unter dem Bild der Belehrung oder des Befehls begegnet, z. B. in V. 386—87 ... *lez bestez prises ... vëoie ... aprises*, 390 ... *orent apris*, 391—92 *Amours ... les encharge et avoie*, 396 *aprendre*, 420 *apresist*, 678 ... *mon cuer qu'Amors doctrine* (Refr. d. 4. *Balade*), 681 *commandé*, 698 *enseignie*. Ein weiterer Beleg (1260 bis 1262) mußte bei *Cointise* (9) angeführt werden. Die dort ausgesprochene Annahme einer Beeinflussung durch

¹⁾ Vgl. V. 1448 (v. *Narcissus*) *Que Amors tint en ses roisiaus*, 1599—1601 (v. *Cupido*)

*Et fist ses las environ tendre,
Et ses engins i mist por prendre
Damoiseles et damoisiaus ...*

1621 *Car meintenat ou las chaï*, ähnl. 2654 ... *sunt en mes las*, 3287 *Amors le tint pris en ses giez*, 5321 ... *Amors qui le tient ou las*, 16046—47 ... *estoie pris ou laz, ou Amors les amans enlacc*. Auch in V. 16076—80 (vgl. 7) war es eine Fangjagd.

²⁾ z. B. *Prison d'Amours* 1020, 1347; *Rom. d. l. Poire* V. 750 u. ö.

die *Commandemens* gewinnt durch die relativ hohe Zahl ähnlicher Stellen bedeutend an Boden.¹⁾

Ebensowenig paßt die Vorstellung vom Helfer *Amours* in V. 1440 *Amours t'aidera et Pités*, sowie 1577 (von A.) *Vint en maniere de secours* zur allegorischen Handlung der *PA*. Auch diese als Fremdkörper anmutenden Stellen deuten auf den Einfluß des *RR*, in dem der Liebesgott neben *Pités* (s. 18) nach der Erlegung des *Amant* dessen treuester Helfer ist.

Amours' rastlose Jagd in *RI* und *PA* ist an sich kein Quellenbeweis. Ein stilistischer Anklang spricht aber deutlich dafür, daß *JA* auch darin im Banne jenes Romans steht. Fast jeden neuen Angriff *Amours'* leitet er mit der stereotypen Wendung *Mes Amours* ein (395, 639, 706 *Mais li venerres*, A., 895, 1067, 1263, 1279, 1397, 1681), ähnlich wie Gu. de Lorris den 2., 3. und 4. Bogenschuß (1743, 1770, 1790).

12. Die Untersuchung der primären Hundeanalogien (z. Ausdruck s. 31) liefert deutliche allgemeine Beweise für *JA's* literarische Unselbständigkeit, trägt aber, da Allegorien auf weibliche Vorzüge in großer Zahl schon vor dem *RR* Gemeingut waren, wenig zum Nachweis einer bestimmten Quelle bei, zumal von den vielen in V. 406 ff. und 447 ff. angeführten Hunden nur vier bei der Jagd wirklich auftreten. Die dem *RI* und der *PA* gemeinsame Eröffnung der Jagd durch *Biautés* (cf. Hoe pag. XXXI) ist kein Quellenbeweis, aber auch nicht ganz belanglos. Während nach modernen Begriffen vielfach die weibliche Schönheit als liebeserregendes Moment zeitlich und qualitativ die erste Rolle spielt, geschieht es in der höfischen Minnedichtung nicht selten, daß sich ein Ritter in eine Dame verliebt, ohne sie je gesehen zu haben, lediglich aufgrund ihres

¹⁾ *JA* schöpft darin wohl aus jenen Stellen des *RR*, wo der Liebesgott den *Amant* belehrt, z. B. 1903 ...*te veil bien enseignier*, 2063—64

*Li maistres pert sa poine toute
Quant li disciples qui escoute ...*

11165 *Par foi, tu sés bien ta leçon,*

11405 *Endoctriné de ma science* (cf. *PA* 678).

durch Dritte gepriesenen höfischen Wesens oder ihrer Klugheit.¹⁾

Renons und *Los* entnahm JA wohl einer im *RR* V. 19690 bezeugenden Redensart (*los et renon*), die seinem Streben nach architektonisch gegliederter Allegorie entgegenkam (20, 43). Über *Samblans* s. 14.

13. Der sekundäre Hund *Pensée* erinnert im Namen an *Dous-Pensers* des *Rl*. Ein Quellenverhältnis ist zunächst nicht ersichtlich. Dagegen sind sichere Anzeichen dafür vorhanden, daß der mit *Pensée* zu einem Allegoriepaar verbundene *Souvenirs* von *Rl* angeregt ist. V. 2663—72 heißt es dort von *Dous-Pensers*:

Et a l'amant en son venir
Fait de la joie sovenir
Que Esperance li promet;
Et apres au devant li met
Les iex rians, le nés tretis,
Qui n'est trop grans ne trop petis,
Et la bouchete colorée,
Dont l'alaine est si savorée:
Si li plaist moult quant il li membre
De la façon de chascun membre.

Kurz zuvor schilderte *Amors*, wie der Verliebte nach dem Scheiden von seiner *amie* von der Erinnerung an ihre Schönheit verfolgt wird und besonders nachts wie ein Kranker keinen Schlaf findet: V. 2373

Et quant partir t'en convendra,
Tout le jor puis t'en sovendra
De ce que tu auras véu;

2445: *Lors te vendra en ramembrance*
Et la façon et la semblance
A cui nule ne s'apareille.

¹⁾ Tritt auch gelegentlich in Allegorien hervor. Im *Cerf amoureux* (Textprobe in *Hist. litt. d. l. Fr.* Bd. XXIII pag. 290) sind die drei ersten allegorischen Geweihspitzen *Bontés*, *Sens* und *Honnours*; erst an vierter Stelle kommt *Biautés*. Im *Guillaume de Dôle* verliebt sich Kaiser *Corras* in *Lienor*, ohne sie gesehen zu haben, nur aufgrund des vom Spielmann vorgetragenen Lobes ihrer Tugend.

Diese drei Stellen zusammengenommen (zu V. 2671—72 vgl. 1015—16) ergeben im wesentlichen die gleiche Situation wie in *PA* V. 885 ff.: nach dem aufregenden Liebeserlebnis des Tages läßt der Hund *Souvenirs* den Dichter nicht schlafen und entwirft ihm ein ausführliches Bild der Dame, V. 903—907:

*Et me met devant le merveille
De biauté dont bien me remembre,
Et le devise membre a membre:
Et primez les dous ieus traitis,
Rians, fendus, ses et faitis...*

Zur inhaltlichen Ähnlichkeit treten wörtliche Anklänge, nämlich *PA* 903+906—07 an *RI* 2666—67, ferner *PA* 904 bis 905 an *RI* 2671—72 (Reim!). Diese bemerkenswerten Übereinstimmungen berechtigen im Zusammenhalt mit der an den zitierten Stellen des *RI* auffallend häufigen Betonung der Erinnerung zu dem Schluß, daß damit die Quelle der Allegorie *Souvenirs* gefunden ist. Als deren Partner wählte der stets nach Allegoriepaaren strebende Dichter, abermals aus der *Dous-Pensers*-Stelle schöpfend, den Hund *Pensée* (899), der bezeichnenderweise einmal (1267) *Pensers* heißt. Er spielt gar keine Rolle; das spricht dafür, daß seine Einführung architektonischem Streben entsprang (20, 43).

Wenn auch die Schilderung, die *Souvenirs* von der Dame entwirft, dem traditionellen Frauenideal folgt (vgl. Hoe pag. XXIX), enthält sie doch Spuren einer Beeinflussung durch den *RR*. An der erwähnten *Dous-Pensers*-Stelle (2667 ff.) beginnt sie, wie in *PA* 906, mit den Augen. Weiter haben die V. 2669—70

*Et la bouchete colorée,
Dont l'alaine est si savorée*

große Ähnlichkeit mit *PA* V. 956 ff.: ... *bouchete rians... dont ... ist la douce souëf alainne* (962) und *sa savereuse oudeur* (964). S. auch 21.

14. Seine Allegorie *Espoirs* schuf JA in Anlehnung an die *Esperance* des *RI*, wie schon die Ähnlichkeit von V. 2639 bis 2640

*Esperance par soffrir vaint,
Et fait que li amant vivaint*

mit *Espoirs'* Mahnung in *PA* V. 1438—39

*Et s'un poi t'est au premier dure,
Sueffre, tien t'a moi et endure*

beweist. (cf. *Hoe* pag. XXXIII, wo diesem Anklang großer Wert beigemessen wird.) Die V. 3224—27

Or devés soffrir et atendre ...

J'ai bien esprové que l'en vaint,

Par soffrir, felon, et refraint.

dürften dieser Stelle der *PA* noch näher kommen, da sie neben den auch in V. 2639—40 enthaltenen Anklängen noch die Übereinstimmung *atendre* (*RI* 3224) \searrow *endure* (*PA* 1439) aufweisen.¹⁾ Der Sprecher *Amis* hat zwar äußerlich nichts mit *Esperance* gemein; aber da seine Rede eine einzige Ermutigung zur Hoffnung ist, wirkt er am Fortschreiten der Handlung in der gleichen Richtung wie jene.

Darauf beschränken sich aber die Anklänge zwischen *JA's* *Espoirs* und dem *RI* keineswegs. Wie hier der 6. Pfeil *Biau-Semblant* allein den durch die anderen Pfeile todwunden *Amant* vor dem Dahinsiechen bewahrt — und zwar vermöge einer von *Amors* bereiteten Salbe, mit der die Pfeilspitze versehen ist (1857—90) —, so ist *Espoirs* in *PA* der einzige Hund, der nicht wie die anderen den Dichter erbarmungslos beißt, sondern nur sanft leckt und ihn durch eine Salbe vor dem Tod rettet, 1715—17 und besonders 1791—93: *S'Espoirs*²⁾ *ne m'i mesist entrait, mal me fust; ..* Die seltsame Vorstellung eines Jagdhundes, der dem gehetzten Wild eine heilende Salbe auflegt, paßt absolut nicht zum allegorischen Grundgedanken, kann also auch nicht daraus entsprungen sein. Sie mutet um so mehr als ein recht unbeholfen eingefügter Fremdkörper in *JA's* Jagd-allegorie an, als es dort der einzige Fall ist daß einer der Jagdhunde etwas anderes tut als was in seiner Natur begründet ist: bellen, verfolgen, beißen, Blut aussaugen usw.

¹⁾ Die Ähnlichkeit der beiden Stellen des *RI* geht wohl auf das verbreitete altfrz. Sprichwort „*Qui sueffre, il vaint*“ zurück.

²⁾ Name der Allegorie, also großzuschreiben.

Die Wahrscheinlichkeit, daß JA dieses allegorische Bild dem RI verdankt, wird dadurch zur Gewißheit, daß gerade der dem Pfeil *Biau-Semblant* entsprechende Hund *Dous-Samblans* mit *Espoirs* zusammen ein Allegoriepaar bildet (s. 20, 32, 43, sowie Hoe pag. XXXI). Dabei steht *Espoirs* zu *Dous-Samblans* in einem ganz ähnlichen Verhältnis wie *Souvenirs* zu *Pensée* (13). Er zog nicht nur die Führung der Handlung an sich, sodaß sein Partner *Dous-Samblans* zur bedeutungslosen Staffage herabsank, sondern übernahm zugleich das charakteristische Verhalten von *Biau-Semblant*, das eigentlich auf *Dous-Samblans* zu übertragen wäre.

Weiterhin erinnert das Verhalten des *Espoirs*, der trotz seines schmeichelnden Leckens den Dichter auf *Amours'* Wegen festhält (PA 1718—19), an *Biau-Semblant*, der den *Amant* vor dem Tod bewahrt, aber zugleich auch *Amors'* Macht über ihn erweitert (RI 1852—54).

Die gegensätzliche Wirkung der Pfeilspitze und ihrer Salbe betont RI durch zahlreiche Antithesen in V. 1879—81, 1883—84, und besonders 1887—90:

*Il ot angoisse en la pointure,
Mes moult m'assoaga l'ointure:
D'une part m'oïnt, d'autre me cuit,
Ainsinc m'aïde, ainsinc me nuit.*

Der Reim von V. 1887—88 (vgl. 1857—58) und besonders der V. 1889 haben die auf *Espoirs'* Salbe bezügliche Antithese in PA V. 1527—28

*Car Espoirs d'une part m'oïgnait
Et Doute d'autre me poignait*

inspiriert. Hier reicht also der Einfluß der *Biau-Semblant*-Stelle des RI über *Dous-Samblans* und *Espoirs* bis auf dessen Gegnerin *Doute* (20, 43). In PA mögen neben V. 1527—28 auch die auffallend antithesenreichen V. 1548 bis 1574 von den erwähnten, auch inhaltlich entsprechenden Stellen des RI beeinflußt sein. (Weiteres s. 19.) Sehr deutlich tritt endlich eine Beziehung zwischen den beiden Gedichten hervor in der Ähnlichkeit der unmittelbar vorausgehenden V. PA 1525—26

Arriere m'a adonc tiré

Et en moy tirant soupiré

mit *RI* 1719—20 (also gleichfalls Jagdepisode)

Et la commençai a tirer,

Et en tirant a souspirer.

15. Die der Selbstallegorie JA's zugrundeliegende Symbolisierung des Liebenden als *Amours'* Jagdtier ist die nächste Konsequenz der Vorstellung vom Jäger *Amours*. Bezeichnenderweise begegnet sie auch gelegentlich im *RR* (1431 *beste*, 1602 *oisiaus*, 16078 *connin*), obwohl in dessen Jagdepisode ein Mensch erlegt wird.

JA's Jagdtiere stehen in einem seltsamen Verhältnis zu den Hunden, V. 431: ... *s'il fuient, eulz les suiroient*. Damit haben die V. *RII* 4974—75

Se tu le sius, il te sivra,

Se tu le fuïs, il te fuira.

(cf. Hoe pag. XXXIII) formal wie inhaltlich (*Amors* wird von *Raison* als schlimmer Herr geschildert) weit weniger Ähnlichkeit als *RII* V. 11902 *S'il voloit fuïre, eus le sivroient*. Aus diesem V. hat JA in V. 431 geschöpft. Dafür spricht besonders auch die auffallende inhaltliche Verwandtschaft. Beide Stellen beziehen sich nämlich auf das naturwidrige Verhältnis zwischen zwei sich feindlichen Tierarten (in *RII* auf *Sire Ysangrin*, der im Schafskleid die Lämmer betört).¹⁾

16. Die Idee, den Sinnen eine wichtige Rolle zuzuteilen, empfing JA in erster Linie aus dem Tierbuch des R. de Fournival (s. Hoe pag. XXXIV—XXXVI). In der Ausführung dagegen ist er entscheidend vom *RR* beeinflusst. Dort ist das Liebeserlebnis öfters unter dem Bild der Trennung des Herzens von den Augen bzw. vom übrigen Körper geschildert, z. B. in V. 2317 *mi oil mon cuer ne convoient*, 2325 *de mon cuer sui si lointiens*, 2584 *Garde bien que tes cuers remaigne*, 2588 *Cele qui a ton cuer en garde*. Ähnlich entfernen sich in *PA* die Sinne von dem im *buisson* verbleibenden Herzen, zu dem sie sich später wieder zurückziehen (634—36, 881—82).

¹⁾ Die oben bereits angewandte Interpungierung Michel's (Komma vor *eulz*) dürfte vorzuziehen sein.

Ferner erinnert die Botenrolle von *Regars* und *Oirs* in *PA* 886 ... *brïément a mon cuer conterent* an die *Dous-Regars*-Stelle des *RI*, V. 2745—62, besonders an V. 2750 ff.:

... *li oel, cum droit messagier,*
Tout maintenant au cuer envoient
Noveles de ce que il voient.

Im Zusammenhang damit darf erwähnt werden, daß *RI* mit dem Namen *Dous-Regars* dem *Regars* der *PA* viel näher kommt als das Tierbuch, das an den in Betracht kommenden Stellen (Tiger und Panther, pag. 21 ff.) ausschließlich die Wörter *iols* und *veirs* verwendet, auch in der *response* der Dame (*veoir* pag. 71). Überdies ist in der Jagdepisode des *RI* die wichtige Rolle der Augen beim Liebeserlebnis mehrfach durch Allegorie betont: die zwei Kristalle des *mircoirs perilleus* in der Narzissusquelle (V. 1545 ff.), die alles widerspiegeln und dem *Amant* die *Rose* zeigen; sind nichts anderes als die zwei Augen; V. 1702 schießt der Liebesgott den 1. Pfeil *Biautés* durch die Augen ins Herz, und *Simplece*, der 2. Pfeil, nimmt V. 1751 den gleichen Weg.

In *PA* V. 1282 ff. wird *Regars* im unersättlichen Anschauen von *Biautés* wassersüchtig. Wenn auch dieses Bild aus *RII* stammt, ist es doch für die Quellenfrage nicht belanglos, daß in *RI*, und zwar an der inhaltlich entsprechenden Stelle der Jagdepisode, in ganz ähnlicher Weise geschildert wird wie mit den Schmerzen des von immer neuen Pfeilen getroffenen *Amant* auch dessen Verlangen nach der *Rose* wächst: V. 1758 ff., besonders 1761—62

Et quant li maus plus m'angoissoit,
Et la volentés me croissoit...

In der Hauptsache stammt freilich JA's Vergleich aus der Rede der *Raison* in *RII*. Der Ähnlichkeit von *PA* V. 1293 und 1297 mit *RII* 4926—27 legt Hoe pag. XXXIII hohen Wert als Quellenbeweis bei. Im Verlauf ihrer Rede gebraucht *Raison* noch viermal das gleiche Bild. Neben V. 5337 *Cuer qui d'Amor sunt enivré* erinnern besonders die in den Reimwörtern mit V. 4926—27 übereinstimmenden V. 5085—86

... fine Amors d'amer est yvre,
Car grant douceur Amor enyvre

an PA V. 1293—97. Noch deutlicher tritt die Beziehung zwischen der Rede der *Raison* und JA's *ydropsie* zutage in *RII* V. 5792—5811. Dort wird der habgierige Kaufmann vom Trinken nur immer durstiger (5803 *Il bée a boivre toute Saine*). Die V. 5806—07

C'est la destresce, c'est l'ardure,
C'est l'angoisse qui tous jors dure

enthalten, abgesehen von der stilistischen Ähnlichkeit mit mehreren V. der *ydropsie*-Stelle der PA (s. 19), wörtliche Anklänge an PA V. 1290 *La soif qui l'angoisse* und 1297 *C'est yvrece qui tous jours leche*; der V. 5811 *Cum plus aquiert, et plus li faut* dürfte das in den 4 Versen PA 1293 bis 1296 dreimal wiederkehrende *com plus* inspiriert haben:

Ains a plus soif, com plus est ivres;
Tous jors boit, que, com plus le voit, ...
Et com plus le boit, plus le seche.

In V. 6721—34 endlich schildert *Raisons* die am guten Fluß auf *Fortune's* Felseneiland Trinkenden:

... il n'est nus qui de celi boive,
Boive en neis plus qu'il ne doive,
Qui sa soif en puisse estanchier,
Tant a le boivre dous et chier;
Car cil qui plus en vont bevant,
Ardent plus de soif que devant;

6727 Ne nus n'en boit qui ne s'enivre,

6728 Mes nus de soif ne s'i delivre:

Car la douçor si fort les boule,
Qu'il n'est nus qui tant en engoule,
Qu'il n'en vueille plus engouler,
Tant les set la douçor bouler;
Lar Lecherie si les pique,

6734 Qu'il en sunt trestuit ydropique.

Neben der großen Ähnlichkeit der V. 6727—28 mit PA 1292 bis 1293

Regars n'est de sa soif delivres,
Ains a plus soif, com plus est ivres

erinnert die ganze Stelle in Stil, Inhalt und bes. Wortwahl so lebhaft an *PA* V. 1283—1314, daß sie auch ohne den an sich höchst beweiskräftigen V. 6734 als die eigentliche Quelle des *ydropsie*-Bildes wiederzuerkennen wäre.

Unmittelbar auf letzteres folgt in *PA* 1321—22 der Vergleich des Liebenden mit dem Schmetterling am Licht: ... *me prenoie com papeillons a la chandaille*, der gleichfalls eine Entsprechung im *RR* hat. Dort wird in V. 2349 ff. die Geliebte mit einem dämonischen Feuer verglichen, das den *Amant* zwar schmerzt, aber trotzdem immer näher an sich zieht und am Herzen verbrennt:

*Tu vodras moult ententis estre
A tes iex saouler et pestre:
Grant joie en ton cuer demenras
De la biauté que tu verras;
Et saches que du regarder
Feras ton cuer frire et larder,
Et tout adés en regardant
Aviveras le feu ardent.
Qui ce qu'il aime plus regarde,
Plus alume son cuer et larde;
Cil art, alume et fait flamer
Le feu qui les gens fait amer.*

*Chascuns amans suit par coustume
Le feu qui l'art et qui l'alume.
Quant il le feu de plus pres sent,
Et il s'en va plus apressant.
Le feu si est ce qui remire
S'amie qui tout le fet frire;
Quant il de li se tient plus pres
Et il plus est d'amer engrés:
Ce sevent bien sage et musart,
Qui plus est pres du feu, plus art.*

V. 2352 (... *la biauté que tu verras*) erinnert an *PA* 1281 bis 1287, wo *Regars* im Anschauen von *Biautés* wasser-süchtig wird. Überleitung und Auftakt zum Vergleich mit dem Schmetterling sind in *PA* die V. 1305—07

*Ciltz boire la chaleur atise
Qui fait le cuer frire et larder,
Quant s'entroublie a regarder,*

die neben inhaltlicher Verwandtschaft mit *RI* 2349 ff. einen wörtlichen Anklang an *V. 2354 Feras ton cuer frire et larder* enthalten. Dabei verwendet *JA* auch — das ist sehr bezeichnend —, den dort durch drei aufeinanderfolgende Verspaare 2353—58 geführten Reim *regarder-larder*.

Die umfangreiche Zitierung aus *RI* war geboten, um die unverkennbare Verwandtschaft dieser Stelle mit der *ydropsie* der *PA* zu veranschaulichen und zugleich darzutun, wie durch die fortgesetzte Erwähnung von *iex, veoir, regarder* usw. der mit seiner Allegorie *Regars* beschäftigte Dichter angeregt wurde, dem Bild des wachsenden Liebesdurstes das des Liebesfeuers aus *RI* anzufügen. Der Vergleich mit dem Schmetterling kommt dort nicht vor, lag aber nach dem Gegebenen sehr nahe.

17. Bezüglich *Doute de faillir* beschränken sich die Übereinstimmungen mit dem *RR* auf Anklänge, die an sich nicht zu den stichhaltigen Quellenbeweisen zählen, aber doch im Zusammenhang mit diesen nicht übergangen werden dürfen. Der Name erinnert an *Doute de male Renomé* (Schild der *Honte*, *RII* 16403) und *dote de peril* (Schild der *Paor*, 16459). In *Doute's* und *Avis'* gemeinsam vorgebrachter Warnung vor der Liebe (*V. 594 ff.*) wird diese von dem gleichen einseitig-verstandesmäßigen und daher abfälligen Standpunkt beurteilt wie in der ersten Rede der *Raison* (*V. 3010—84*). Wie letztere auffallend häufig die Liebe des *Amant* als *folie* bezeichnet — es ist ihr erstes und ihr letztes Wort — und als aussichtslos hinstellt (3068 ... *en la fin du tout i faillent*, cf. *D. d. faillir*), so wird auch in *Doute's* erster Rede die Liebe öfters wörtlich oder dem Sinn nach als *folie* erklärt (594—96, 600, 617, 622, ähnlich auch in *V. 1500—1524*; s. auch **22, 25**).

18. Neben den allegorischen Trägern der Jagdhandlung (Hunde usw.) enthält die *PA* eine Reihe von ausgesprochen persönlichen Allegorien, die zwar an der Handlung nicht direkt beteiligt, aber in unverkennbar allegorisierender Ma-

nier eingeführt sind. Sie muten wie Fremdkörper im allegorischen Rahmen des Gedichtes an, weil nach dessen Grundidee dort außer *Amours* keine menschliche Gestalt denkbar ist. In Betracht kommen *Raisons, Fortune, Nature, Pitiés, Courtoisie, Envie, Mors*.

Raisons tritt V. 813 in Gegensatz zu *Jonece*, 1111—12 zu *Pitiés* (cf. 1832) und steht V. 1425—26 im Bund mit *Nature*. Letztere wird V. 325—50 allein, 354 zusammen mit *Fortune* von *Amours* beeinflusst. V. 1473 (*Raisons, Fortune, ne Nature*) nennt alle drei als Spender der irdischen Güter. Der Umstand, daß damit drei der markantesten Allegorien des *RR* ohne jede allegorische Motivierung und Berechtigung wiederholt, einmal sogar in einem V. zusammen, bei *JA* erwähnt sind, legt schon an sich die Annahme einer Beziehung nahe. Für das Bestehen einer solchen spricht weiter die Tatsache, daß *JA* aus der großen Rede der *Raison* charakteristische Details entlehnte, besonders aus der eindrucksvollen Stelle über *Fortune* (9, 16).

Überdies hat eine auf *Nature* bezügliche Stelle der *PA*, V. 349—50

*Vraie Amours, selonc l'Escripture,
Est perfections de Nature*

gleichfalls deutliche Entsprechungen in jener Rede der *Raison*, V. 5059—61

*Si cum l'Escripture raconte,
Il n'est de nule vertu conte,
S'Amors ne joint et lie ensemble;*

sowie 5071

Sans Amor n'est homme parfait,
und 5074

Amors fait tout le parfait homme.

PA V. 349—50 haben keine wörtliche Entsprechung¹⁾ in der *HI*. Schrift. Die einzige in Betracht kommende Stelle, *Coloss. III, 14: Super omnia autem haec, caritatem habete, quod est vinculum perfectionis*, weist nun größere Ähnlich-

¹⁾ Unter Benützung lateinischer Verbalkonkordanzen wurden alle Stellen der *Vulgata* verglichen, in denen *amor* (selten, dafür meist *caritas* bzw. *ch. .*), *perfectio* und *natura* vorkommen.

keit mit den obenerwähnten Stellen des *RII* auf, falls man alle drei als ursprüngliche Einheit betrachten darf. Gegen letztere Annahme scheint es zunächst zu sprechen, daß dazwischen in V. 5066—69

*L'Apostre dit, et ge le croi,
Qu'aumosne faite, ne martire,
Ne bien que nulli sache dire,
Ne vaut riens, s'Amors i desfaut*

eine weitere Bibelstelle angezogen wird, die keine Entsprechung im Colosserbrief hat, vielmehr lebhaft an die (wie V. 5067 und 68) gleichfalls benachbarten V. 3 und 1 von I Kor. XIII¹⁾ erinnert. Da aber auch dieser Brief keine Stelle enthält, aus der die V. 5071 und 5074 inspiriert sein könnten, sind letztere offenbar gleichfalls von Coloss. III,14 (*perfectionis*) beeinflusst und bilden sonach mit V. 5059—61 gedanklich und formal eine ursprüngliche Einheit, die mit drei wörtlichen Anklängen (*caritatem* > *Amors*, *vinculum* > *joint et lie*, *perfectionis* > *parfait* [2×]) jene Stelle des Colosserbriefes ziemlich getreu wiedergibt. Dagegen deutet die allgemeinere, mehr verblaßte Fassung dieser Stelle in *PA* (nur 2 Anklänge) darauf, daß sie deren Dichter nicht unmittelbar durch die Hl. Schrift, sondern durch *RII* vermittelt wurde. Auch ohne diese Erwägungen ist es an sich sehr beachtenswert, daß das einzige Zitat aus der Hl. Schrift in der *PA*, die sonst des gelehrten Beiwerkes fast völlig entbehrt, sich auch unter den wenigen im *RR* unter Nennung der *Escripture* als Quelle angeführten Bibelstellen findet, überdies zwischen zwei als Quellen der *ydropsie* in Betracht kommenden Stellen (16) in *Raisons'* Rede.

JA's Vorstellung von *Nature*²⁾ als einem mit Macht und

¹⁾ V. 3. *Et si distribuero in cibos pauperum omnes facultates meas, et si tradidero corpus meum ita ut ardeam, caritatem autem non habuero, nihil mihi prodest.* (cf. *RII* V. 5067 +69.)

V. 1. *Si linguis hominum loquar, et angelorum, caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens.* (cf. *RII* V. 5068—69.)

²⁾ Tritt sehr häufig (15 mal) auf: 100, 108, 7 mal in 325—54, 739, 747, 1030, 1174 ff., 1426, 1473.

höherer Vernunft begabten Wesen (*pooir, sens*, V. 1179 bis 1180), das den Menschen bildet (*a vous former* 1178) und mit Vorzügen ausstattet (1174—75), ist die gleiche wie in *RII* V. 9695 ... *l'avoit bien formé Nature* und besonders in V. 16827—20337. In *PA* V. 323—25

*Et s'aucuns sus ce demandoit
Qui ce faire li commandoit,
Je li diroie que Nature*

steht *Nature* zu *Amours* in demselben Verhältnis wie in *RII* V. 20267 ff., wo sie als Herrin des Liebesgottes diesem durch *Genius* den Befehl zur Erhaltung der Arten sendet.

Nach alledem ist es nicht zu verwundern, daß der in der Durchbildung seiner Allegorie nicht sehr konsequente jüngere Dichter auch die Namen der Allegorien, die ihn so offensichtlich in einzelnen Details beeinflussten, aus dem *RR* mit übernahm (zu *Fortune* s. 16). Die Übereinstimmung *PA* V. 39—40 mit *RII* 7603—04.

*...volentiers recorde bouche
Chose qui pres du cuer li touche*

(*Raisons* über *Fortune*) ist von sekundärer Wichtigkeit für die Quellenfrage, weil diese alte Wahrheit auch sonst begegnet.¹⁾

Bezüglich *Pités* war schon in 11 auf die Wahrscheinlichkeit einer Beziehung des V. 1440 zum *RR* zu verweisen. Die gleiche persönliche Auffassung von *P.* wie dort (als Helferin des Liebenden) spricht zudem auch aus V. 1054 ... *Pitiés ma dame mouvra* sowie 1161 .. *Pitiés vers moy regarde*, vielleicht auch aus V. 1111—12.

Courtoisie, — wohl zu unterscheiden von dem in V. 407 unter *Amours'* Meute erwähnten, 456 in *Cointise* aufgestellten Hund, der aber bei der Jagd nirgends handelnd eingreift —, begegnet als persönliche Allegorie schon in V. 217—18 (... *courtoisie l'ordenast*), lange bevor überhaupt von Hunden die Rede ist, sonach auch nicht als solcher vorstellbar. Letzteres gilt auch von den V. 1246—47

*...Courtoisie avec Franchise
Maintenant avec vraie Cointise,*

¹⁾ Cf. *Prison d'Amours* V. 1118 .. *a la bouce li cuers s'asent.*

die auf keine Situation der Jagdhandlung bezogen werden können. *C.* und *Fr.* sind dort nicht als Hunde, sondern entweder als allegorische Abstrakta (cf. *Doute*, 41), oder, mit gleicher Inkonsequenz wie bei *Raisons*, als Personifikationen gedacht. Beweise hierfür dürfen in der auf eine persönliche Allegorie *Courtoisie* deutenden Wendung *l'ordenast* (218) sowie in der Gegenüberstellung der *Envie* erblickt werden, die als Gestalt im Rahmen der Gesamtallegorie nicht vorstellbar ist. Die an die Gegensatzpaare des *RI* (cf. 20, 43) erinnernde Gegenüberstellung, ferner die starke Betonung der *Courtoisie* in *RI*¹⁾ wie auch der *Envie* (V. 235 ff.) deuten auf Einfluß jenes Romans.²⁾

Daß ein mittelalterlicher Minnedichter für den Fall der Abweisung seinen Tod vorhersagt, ist nicht ungewöhnlich.³⁾ Auffälliger ist schon die Personifizierung des Todes als *Mors* in *PA* V. 24, 1137 u. a., da diese auch dem *RII* geläufig ist, z. B. in V. 8882—8913. Ferner ist in V. 16836 ff. die Jagd des *Mors* auf die Menschen sehr bilderreich geschildert. Die Übertragung von *RII* 16883—84

Si qu'il i a trop fiere chace.

Cil s'enfuient, et Mors les chace

auf den jagenden Liebesgott der *PA* in V. 376—77

Si qu'il y avoit fiere chace;

Car s'il fuient et Amours chace

beweist, daß *JA* auch die Gestalt des *Mors* dem *RR* entlehnte.

19. Eine Reihe von Anklängen der *PA* an den *RR* läßt sich unter dem stilistischen Gesichtspunkt vereinigen. Ohne die Absicht eines systematischen stilistischen Vergleiches seien nur einige hervortretende Übereinstimmungen erwähnt, um auch von dieser Seite die Quellenfrage zu beleuchten.

¹⁾ Als Allegorie (Mutter des *Bel Accueil*, 3. Pfeil bzw. Feder von *Franchise*, cf. *PA* V. 1246) und bes. in der Minnetheorie der *Commandemens* (V. 1949, 1957, 2240 u. ö.).

²⁾ *C.* und *E.* wären sonach in V. 217—18 durch Großschreibung als Allegorien zu kennzeichnen.

³⁾ Häufig in *Prison d'Amours*, z. B. V. 3125—26.

Die Gedankenfolge der beiden Einleitungen zeigt mehrfach starke Ähnlichkeit. Zunächst entsprechen sich die fast gleichlangen Stellen *RI* V. 1—44 und *PA* V. 31—77.¹⁾ In beiden wird um die Gunst der Dame gebeten:

RI 40—41

*Or doint Diex qu'en gré le reçoève
Cele por qui ge l'ai empris.*

PA V. 65

N'en soit vers moi meüe d'ire,

dann wird die allegorische Darstellung motiviert:

RI 42—44

*C'est cele qui tant a de pris,
Et tant est digne d'estre amée
Qu'el doit estre Rose clamée.*

PA 64—66

*Et se je parol par mistere, ...
...c'est pour plus plaisamment dire.*

Als Zweck ihres Werkes bezeichnen beide Dichter die Ergötzung des Lesers: *RI* V. 32 *Por vos cuers plus fere esgaier*, *PA* V. 74 *Qui doie a tous amans plaire*. Auch den Titel nennen beide (*RI* V. 37, *PA* V. 54), was durchaus nicht immer in der Einleitung geschieht. In den folgenden einander entsprechenden Partien, *RI* V. 45—83 und *PA* V. 78—106, tritt die Beziehung zwischen beiden Gedichten deutlicher hervor. Der Zeitpunkt der nachfolgenden Handlung wird durch Nennung des Monats vorausgeschickt (*RI* 47 *En mai* . . ., *PA* 78 *En avril* . . .). Der nächste V. in *PA*, 79

El temps que toute riens s'esgaie

stimmt mit dem übernächsten des *RI*, 49

El tens ou tote riens s'esgaie

wörtlich überein. Der geringfügige Unterschied *ou>que* dürfte sich durch eine Variante des *RR* erklären.²⁾ Dann folgt, weitergeführt mit *que*, in fast gleichlangen Tiraden (s. 22) die Schilderung des Frühlingserwachens, deren Hauptpunkte — neues Leben in Wald und Feld, froher Vogelsang, besonders der Nachtigall, Erneuerung der Erde

¹⁾ Die rein lyrische *Balade I* fällt für den Vergleich weg.

²⁾ Mehrfach belegt, s. Langlois II, pag. 3.

von den Verheerungen des Winters — beiden Gedichten gemeinsam sind, dazu bei ähnlicher Wort- und Bilderwahl. Man vergleiche etwa *PA* V. 95—96 mit *RI* V. 55 oder 59—60. Den Auftakt zur Haupthandlung bildet sodann der Hinweis auf die Berechtigung des Erwachens der Liebe zu solcher Zeit (*PA* 91—94, *RI* 78—82). Schließlich gehen beide Gedichte nach diesen schildernden Partien in ähnlicher Form zur Erzählung über:

PA 107—09

*Tout droit en ce temps et el point
Que Nature a ce recouvré,
Avoit elle sus moi ouvré...*

RI 84—86

*En iceli tens deliteus,
Que tote riens d'amer s'esfroie,
Sonjai une nuit...*

Viele dieser Gedanken und Wendungen erinnern an Gemeinplätze der altfranzösischen Minnepoesie, aber in ihrer Gesamtheit wird man die erwähnten Übereinstimmungen doch als Anzeichen einer Beziehung zwischen den Einleitungen der beiden Gedichte betrachten dürfen.

Wortspiele sind, abgesehen von den oft kunstvoll gereimten eingeschobenen Liedern, bei *JA* eben so selten wie bei *J. de Meung*, dem der geistvolle, treffend ausgedrückte Gedanke mehr am Herzen lag als die gekünstelte Form. Offenbar beabsichtigt ist jenes mit *acorz-descorz-recorz* in *PA* V. 799—820, das in zehnmaliger Wiederkehr der Spielwörter die Übereinstimmung und den Wohlklang des Gebells von *Renons* und *Los* andeuten soll (cf. V. 1531 bis 1532). Es ist nun sehr beachtenswert, daß unter den relativ wenigen Wortspielen des *RII* gerade dieses wiederholt begegnet, so V. 10092, 11450—53 (6 mal), 11482—84 (3 mal), 15939—42 (4 mal), sowie daß *J. de Meung* eine ausgesprochene Vorliebe für den Reim *acorder-recorder* hat (V. 9710—11, 10365—66, 11147—48, 12266—67, 16163—64, 17216—17, 18302—03, 21553—54 u. a.).

Das Stilmittel der Antithese liegt bei der psychologischen Analyse der Liebe nahe. Formale Ähnlichkeiten

deuten auch hierin auf JA's Beziehung zum *RR*. Der Anklang *PA* 1559 *Une fois chante, autre fois pleure* an *RI* 2198 *Une hore plore, et autre chante*, an sich kein stichhaltiger Quellenbeweis, gewinnt an Bedeutung durch die Tatsache daß der *RR* gerne die zwiespältigen Gemütsverfassungen des Verliebten in dieser charakteristischen einversigen Form ausdrückt, z. B. in V. 2194, 2197, 2288, 2290, 2443 (s. auch 4107, 19866, 21674). Kurz nach dieser Antithesenform gebraucht JA in V. 1568—70 eine andere:

Or veult; or ne veult; or li grieve;

Or li plaist; or siet; or se lieve;

Or pramet loialté estable (Reim 1571 *muable*),

die an eine Stelle der Pygmalionepisode erinnert, *RII* V. 21923—25. Auch den in der oben zitierten Stelle der *PA* vorkommenden Reim *estable-muable* verwendet J. d. Meung oft, z. B. in V. 4936—37, 5578—79, 6851—52, 11075—76, 14082—83, 17264—65.

Im *RR* begegnet öfters in Situationen, deren Schilderung den Dichter besonders stark bewegt, ein bestimmter Typus von gehobenem Stil, dessen Merkmale Lebhaftigkeit, Wortreichtum, Gleichheit im Satzanfang und oft geradezu Satzzenhaftigkeit sind. Beispiel hierfür sind die V. 5806 bis 5808:

C'est la destresce, c'est l'ardure,

C'est l'angoisse qui tous jors dure;

C'est la dolor, c'est la bataille.

Ähnlich sind V. 170, 173, 176, 180, 183, 1591—95, 5025 bis 5058, 5093—5100. Die gleichen Versformen gebraucht JA gleichfalls zur Belebung seines Berichtes in V. 468—80, 620—21, bezeichnenderweise auch in der inhaltlich vom *RR* beeinflussten *ydropsie*-Stelle (1287 ff.), die überdies wörtliche Anklänge an die oben zitierte Stelle des *RII* enthält (16).

Eine weitere stilistische Übereinstimmung war in 11 zu erwähnen.

20. Eine gewisse Architektonik in der Anordnung allegorischer Gestalten oder Dinge begegnet nicht nur häufig

schon bei den Vorläufern des *RR*,¹⁾ sondern fast in jedem allegorischen Werk. Sie ist als gemeinsame Eigenart der allegorischen Gattung in deren Wesen begründet: Allegorie ist die Konkretisierung von abstrakten Ergebnissen des Denkens und der Erfahrung, und zahlenmäßig symmetrische Anordnung von Allegorien ist der Widerschein des allem menschlichen Denken eigenen Ringens um Ordnung und System. Selbst das Hervortreten der gleichen architektonischen Formen in *PA* und *RR* hat somit nur in Verbindung mit weiteren Argumenten den Wert eines Quellenbeweises.

Zunächst bemüht sich JA, die erst vom *RR* herausgebildete und dort vielgebrauchte Form des Gegensatzpaares zu verwenden.²⁾ Ansätze zu solchen dürfen aufgrund der auffallenden Gegenüberstellung wohl auch in *Jonece-Viellece* (V. 321—22, s. 8, 26), *Raisons-Pitiés* (V. 1111—12, 1832) und *Courtoisie-Envie* (V. 217—18, s. 18) erblickt werden. JA entlehnte nicht nur diese „Fremdkörper“ dem *RR*, sondern faßte sie anscheinend auch nach dessen Vorbild — vielleicht unbewußt — zu Gegensatzpaaren zusammen.

Die vielen Allegoriepaare des *RR*³⁾ sind an sich kein Beweis, daß JA, der gleichfalls alle seine Hunde (außer *Biautés*, *Delis* und *Atrais*) paarweise auftreten läßt — auch bei der Aufstellung, s. 9 —, die Form des Allegoriepaares dem *RR* verdankt; denn sie ist älter als dieser. Deutlich tritt dagegen der Einfluß des *RR* darin zutage, daß in den Allegoriepaaren der *PA* mehrfach — bei allem schematischen Festhalten am gemeinsamen Auftreten — die eine Allegorie eines Paares ganz die Führung der Handlung an sich zieht (*Souvenirs*, *Espoirs*, *Doute*) und damit auch die ihrem Partner im *RR* beigelegten Epitheta (s. 13, 33, 14, 43).

21. Eine Untersuchung von JA's Minnethorie ist weder an sich noch für die Quellenfrage lohnend, da er in keinem wesentlichen Punkt bewußt von dem (durch *Rl*

¹⁾ In Raoul's de Hodenc *Rommanz des eles de la proëce* haben die beiden Flügel der ritterlichen Tüchtigkeit, *largece* und *cortoisie*, je sieben allegorische Federn.

²⁾ Bezüglich Hoe's Aufzählung pag. XXXII s. 43, 41.

³⁾ z. B. *Franchise-Pitié*, *Honte-Paour*, *Faus-Semblans—Contrainte-Astenence*, *Courtoisie-Largece*, *Hardement-Séurté*.

kodizierten) höfischen Minneideal Nordfrankreichs abzuweichen scheint und auch von den üblichen *termini technici* der Minne reichlich Gebrauch macht. Die nach dieser Richtung bestehenden Anklänge sind also mit besonderer Skepsis aufzunehmen. Außer der wegen ihrer Zugehörigkeit zur *Dous-Pensers*-Stelle bereits in 13 erwähnten Übereinstimmung darf vielleicht noch die negative Form in *RI* 541 *Si n'i ot bube ne malen* und *PA* 976 *Que fosse ne suros n'i pert* erwähnt werden, da sich beide V. auf den Hals beziehen. Die formale Ähnlichkeit von *PA* 1808 *Par coi monter peüsse en pris* mit *RI* 2134 *Por ce porras en pris monter* (*Commandemens*) gewinnt gleichfalls erhöhte Bedeutung durch die inhaltliche Gleichheit der zwei Stellen (Beschützung der Frauenehre *PA* 1806, *RI* 2127—29). Die darauffolgenden V. *PA* 1809 *com loiaus pris*, 1811 *vo noble service* und bes. 1818—19

...sens que par mon defaut,

Si n'est il pas homs qui ne faut

enthalten Anklänge an *RII* 15893 ff., wo *Amant* den *Dangier* bittet, ihn mit *Bel-Acueil* gefangen zu setzen (*prison* ist dort häufig, vgl. auch *RII* 15889 ...*viif ne me voloient prendre* mit *PA* 1588 ...*moi prendre sans plus blecier*), treuen Dienst verspricht (15904 *loiaument*, 15906 *servise*, 15925 *de bien servir*) und seine Fehler in ganz ähnlicher Form wie JA in *PA* V. 1818—19 entschuldigt, 15927—28:

Si n'est il pas hors qui ne faut.

Mais s'il i a par moi defaut,...

Wenige Verse später folgt eines der Wortspiele, die JA dem *RR* nachbildete (19).

Von dem frauenfeindlichen Geist des *RII* ist JA völlig unberührt. Nur einmal spricht er — sicher unabsichtlich — einen Tadel gegen die Frauen aus, indem er unter den in V. 812 ff. aufgezählten, oft nicht in dem gleichen Menschen vereinigten Vorzügen seiner Dame als letzten in V. 818 *Larguece en feminin corage* nennt. Natürlich kann der Gedanke, daß Freigebigkeit dem Wesen der Frau fernliege, auch aus einem anderen Werk der um 1300 „üppig wuchernenden“ (Suchier) frauenfeindlichen Literatur entstammen. Be-

achtenswert ist immerhin, daß er in *RII* V. 15354 ff. breit ausgeführt wird. Man vergleiche etwa V. 15378—79

...*contre sa nature peche*
Fame qui de largesce a teche.

22. Die 17—18 Übereinstimmungen, die als sichere Be-
weise für die Abhängigkeit der *PA* vom *RR* Hervorhebung
vor den übrigen Anklängen verdienen, verteilen sich durch-
aus nicht gleichmäßig über den ganzen Roman. Zwölf da-
von entfallen auf die ersten 7000 Verse:

1. Einleitung (19).
 2. *RI* 1719—20 > *PA* 1525—26 (14), im Zusammenhang
mit
 3. *RI* Salbe des *Biau-Semblant* (1857—90) > *PA* Salbe des
Espoirs (14).
 4. *Amours*, a) als Lehrer und Herr (11, 9, *Commende-
mens*),
b) als Helfer (11),
c) als Fallensteller, bes. V. 3386—87 > *PA*
1733—34 (11).
 5. *Regars* als Schmetterling am Licht (16, *Commende-
mens*).
 6. *RI* 2663—72 > *PA* 903—07 (*Souvenirs*, 13, *Commende-
mens*).
 7. *RI* 2639—40 und 3224—27 > *PA* 1438—39 (14).
 8. *RII* 4926—27, 5085—86, 5337 > *PA* *ydropsie* (16).
 9. *RII* 5059—61+5071+5074 > *PA* 349—50 (*Escripture*,
18).
 10. *RII* 5792—5811 > *PA* *ydropsie* (16), dazu stilist. Ankl.
(19).
 11. *RII* 6721—34 *ydrique* > *PA* *ydropsie* (16).
 12. *RII* 6691—92 und 6815—16 > *PA* Landschaftsbild von
Cuidier (9).
- Bis V. 17000 kommen fünf weitere vor:
13. *RII* 11450—84, 15939—42 > *PA* 799—820 (Wortspiel,
19).
 14. *RII* 11902 > *PA* 431 (15).
 15. *RII* 15927—28 > *PA* 1818—19 (21).

16. *RII* 16076—80 > *PA* Grundgedanke (7).

17. *RII* 16883—84 > *PA* 376—77 und *Mors* (18).

Die wenigen in den letzten 5000 V. enthaltenen Anklänge gehören zu denen von sekundärer Bedeutung (s. 5). Diese mußten überhaupt alle, ebenso wie die nicht auf bestimmte Stellen des *RR* deutenden auffälligen Übereinstimmungen (18), bei der vorstehenden Aufzählung zunächst unberücksichtigt bleiben. Letztere verfolgt nur den einen Zweck, darzutun, ob die *PA* von bestimmten Partien des *RR* beeinflußt wurde und von welchen.

Es fällt auf, daß nach dem 12. Anklang in mehr als 4500 V. des *RR* fast keine Spur einer Beziehung zur *PA* entdeckt wurde, während die unter Ziff. 13 und 14 erwähnten Übereinstimmungen weniger als 500 V. auseinanderliegen. Von da bis zum 15. Anklang wurden wieder 4000 V. fast ergebnislos durchsucht, und dann in kaum 1000 V. (15900 bis 16900) drei auffallende Übereinstimmungen (Ziff. 15 bis 17) angetroffen. Auch innerhalb der ersten 7000 V. lassen sich drei scharf abgegrenzte Partien erkennen, in die sich alle angeführten deutlichen Anzeichen eines Einflusses auf die *PA* zusammendrängen:

I. Einleitung (V. 1 bis ca. 100, Ziff. 1),

II. Jagdepisode, *Commandemens*, Handlung bis zur Gewährung des Kusses (ca. V. 1500—3400, Ziff. 2—7),

III. Rede der *Raison* (ca. V. 4900—7000, Ziff. 8—12).

Der in Michel's Ausgabe hinter V. 3407 unterlaufene Zählfehler — der folgende V. wurde mit 4008 numeriert — verringert wohl den Abstand zwischen II und III um 600 V., ändert aber nichts an der Tatsache der scharfen Abgrenzung. Neben den an sich beweisenden Übereinstimmungen häufen sich bezeichnenderweise auch jene von sekundärer Bedeutung an den 3 Stellen, besonders in II und III, in ganz auffallendem Maße (9—21), während in den dazwischenliegenden Partien (100—1500, 3400—4900) fast nichts gefunden wurde (8, 9, 11, 19).

Der Einfluß des *RR* auf die *PA* scheint sonach im wesentlichen von fünf Hauptstellen ausgegangen zu sein:

I.—III. s. o.,

IV. V. 11450—11902 (Ziff. 13 und 14),

V. V. 15900—16900 (Ziff. 15—17).

Die vorliegende Untersuchung hat sich nicht das kaum erstrebenswerte Ziel gesetzt, alle für die Abhängigkeit der *PA* vom *RR* sprechenden Stellen des letzteren aufzufinden, ist aber immerhin mit soviel Gründlichkeit durchgeführt, daß diese ungleichmäßige Verteilung der Anklänge keinesfalls als belangloser Zufall angesehen werden darf. Es bestätigt sich damit vielmehr eine Annahme, zu der man bei dem verschiedenartigen Inhalt und dem Umfang des *RR* a priori berechtigt war, daß nämlich ein Gedicht von kaum 2000 Versen wie die *PA* nur von einzelnen Partien jenes gewaltigen Versromanes beeinflusst sein könne.

Nimmt man allgemein-literarische und besonders inhaltliche und formale Erwägungen hinzu, so ergeben sich weitere Beiträge zur Quellenfrage und überhaupt zur literarischen Beurteilung der *PA*.

Zu I. Da das Gedicht nach *JA*'s eigenem Zeugnis unter dem Einfluß seiner ersten Liebe entstand, mithin als sein erster, vielfach noch recht unbeholfener dichterischer Versuch angesehen werden darf, ist es durchaus begreiflich, daß er in der Einleitung noch in der Unsicherheit des Anfängers befangen ist und sich inhaltlich und formal besonders eng an das berühmte Vorbild anlehnt. Damit ist auch erklärt, warum er, der sonst meist kürzeren Satzbau bevorzugt, in der Einleitung ein 30 V. langes „formloses Satzungeheuer“¹⁾ hervorbringt: *JA*, der ein weit geringerer Sprachmeister als *Gu. de Lorris* ist, verliert bei dessen Nachahmung die syntaktische Herrschaft über die Fülle der Gedanken, weil er in seiner formalen Abhängigkeit von *Guillaume*'s Einleitung nicht nur deren Zeitangabe (V. 49), sondern auch die selbständigen Hauptsätze nachahmt, die mit V. 53 beginnen. (Vgl. z. B. *RI* 59—60 > *PA* 95—96, 19.)

Zu II. Das der *PA* zugrundeliegende Erlebnis ist nur ein Ausschnitt aus der weitläufigeren Handlung des *RR* (s. u. III sowie 29). Die ungemein zahlreichen Entlehnungen aus

¹⁾ S. *Hoe*'s Anm. zu V. 97. Dabei in der 1. Zeile „V. 65“ zu berichtigen in „V. 78“.

dem inhaltlich entsprechenden Teil, besonders der Jagdszene des *RI*, beweisen, daß die zum literarischen Gemeingut gewordene Vorstellung vom jagenden Liebesgott dem jüngeren Dichter in erster Linie durch den *RR* vermittelt wurde und daß dessen Jagdepisode die Komposition der *PA* entscheidend beeinflußt hat.

Zu III. Eine besondere Bedeutung kommt jenen Übereinstimmungen zu, die in ihrer Gesamtheit beweisen, daß JA der Rede der *Raison* viel verdankt. Letztere ist die einzige Allegorie des Widerstandes gegen *Amors* in Guillaume's Seele. Eben dieses Motiv — die allmähliche Gewinnung der widerstrebenden, unberührten Mannesseele durch die Liebe — macht den ganzen Inhalt der *PA* aus. Der Vorwurf lag dem asketischen Gedankenkreis des jungen Hospitalbruders auch ohne literarische Vorbilder nahe; überdies hat Hoe pag. XXXIV—XXXV nachgewiesen, daß die Gewinnung der Sinne für die Liebe (also die erste Phase der Prishandlung) vom *Bestiaire* des R. de Fournival angeregt ist. In der Allegorisierung des Widerstandes der Seele (*Doute, Avis*) wird dagegen vieles auf den Einfluß der *Raison* zurückzuführen sein. Die hierfür in 17 angeführten Argumente werden durch die relativ hohe Zahl und Bedeutung der Entlehnungen aus der großen Rede der *Raison* gestützt.

Zu IV und V. Die umfangreichen Reden des *RII* werden, abgesehen von der kurzen Handlung V. 21602 ff., nur an drei längeren Stellen von fortführender allegorischer Handlung unterbrochen:

1. 10761—11771 (Abweisung durch *Richece*, Angriffsplan).
2. 12948—13680 (Tod des *Malebouche*, Bestechung der *Vieille*).
3. 15493—16826 (Besuch bei *Bel-Acueil*, unentschiedener Kampf).

Es fällt auf, daß der 13. Anklang und dazu einige weniger markante Ähnlichkeiten (s. 20 und bes. 9) in die erste erwähnte Handlungspartie des *RII* fallen, sowie daß sich das Gebiet der Anklänge Ziff. 15—17 nahezu mit der

3. Handlungspartie deckt. Daß JA aus der zweiten Stelle sowie aus der derben Schlußhandlung des *R//* nichts entlehnen konnte, ist einleuchtend. Der Umstand, daß der junge Dichter trotz der Verschiedenheit des Inhaltes aus den entlegenen Handlungspartien des *R//* entlehnte, ist bezeichnend dafür, wie sehr er nach Ausdrucksmitteln für sein handlungsreiches Gedicht rang und sich in seinem Mangel an eigener Erfindung an das große Vorbild anschloß.

23. Das bisherige Ergebnis der Untersuchung ist dieses: Es ist der Nachweis erbracht, daß JA den *RR* kannte und daraus zahlreiche Einzelheiten entlehnte. Die meisten Übereinstimmungen gehören dem ersten Drittel an, aber aufgrund der übrigen ist anzunehmen, daß er eine vollständige Handschrift des *RR* kannte. Die vielfach unverkennbare geistige Verwandtschaft der formal ähnlichen Stellen spricht dafür, daß JA dem *RR* nicht nur originelle Bilder und andere Details verdankt, sondern überhaupt die Anregung, sein Erlebnis unter der Allegorie einer Jagd des Liebesgottes zu schildern. Dadurch sowie durch die unverhältnismäßig größere Zahl der oft wortgetreuen Entlehnungen tritt der *RR* dem als Quelle der Sinnesallegorien erwiesenen *Bestiaire* nicht nur ebenbürtig an die Seite, sondern übertrifft ihn an Wichtigkeit.

Die überragende Bedeutung des *RR* als Quelle der *PA* wird besonders durch 18 beleuchtet. Die dort angeführten Allegorien, die einzigen Fremdkörper in der Gesamtallegorie der *PA*, sind im *RR* Träger wichtiger Rollen, z. T. sogar der Hauptgedanken. JA ist in der ganzen Vorstellungswelt des *RR* derart befangen, daß er dessen bedeutende Allegorien ganz unmotiviert in seiner Dichtung erwähnt, ohne es für nötig zu finden, über sie ein erklärendes Wort zu sagen. Bei ihrer Nennung setzt er förmlich die Kenntnis des *RR* voraus. Hiernach dürfte — auch ohne systematische Untersuchung der gesamten als Quelle in Betracht kommenden Literatur — der Wahrscheinlichkeitsschluß nicht zu weit gehen, daß JA dem *RR* mehr als irgendeinem anderen Allegoriewerk verdankt.

Kritik und Hermeneutik der Allegorie.

24. Das charakteristische, für die literarhistorische Klassifizierung der *PA* in erster Linie entscheidende Ausdrucksmittel ist die Allegorie. Ihre Untersuchung ist demnach für die literarische Beurteilung des Gedichtes unerlässlich.

Allegorie, wörtlich übersetzt „Andersreden“, ist die symbolisierende Andeutung wirklicher, vielfach abstrakter Vorgänge durch das Äußere oder durch Handlungen von konkreten Lebewesen oder Sachen. Bei der Beurteilung von *JA*'s Allegorie spielt mehrfach der große Unterschied eine Rolle, der zwischen Allegorie und Gleichnis besteht. In einem gut durchgebildeten Allegoriewerk muß sich jede Einzelallegorie der zugrundeliegenden Idee — in *PA Amours'* Jagd mit Hunden usw. — in konkret vorstellbarer Gestalt harmonisch einordnen. Dieses literarische Gesetz schränkt die formalen Ausdrucksmittel des Allegoriedichters ein und stellt oft hohe Anforderungen an seine Erfindungsgabe. Im Gegensatz dazu entnimmt das Gleichnis ohne Rücksicht auf den Grundgedanken seine Bilder allen möglichen Stoffkomplexen, bietet also viel reichere und leichtere Anwendungsmöglichkeiten als die Allegorie. Der Übergang zum Gleichnis durchbricht die Allegorie, ist somit ein Fehler (s. 40, 45).

Hervorgegangen aus der psychologischen Durchdringung und Zergliederung des Innenerlebens, wird die Allegorie von vielen mittelalterlichen Schriftstellern zu dem Zweck angewandt, dieses Erleben in allen seinen Teilzuständen und -ereignissen durch äußeres symbolisierendes Beiwerk anschaulicher zu schildern als es die rein abstrakte Form zustandebrächte. Darin tritt ihre

ursprünglich lehrhafte Tendenz deutlich zutage (cf. *RI* 2077—86). Der Gradmesser für die Güte einer Allegorie ist sonach ihre psychologische Wahrheit und besonders ihre Anschaulichkeit. Wenn der Doppelsinn zwischen Allegorie und Wirklichkeit bis in die feinsten Einzelheiten ausstrahlt, erhebt sie sich zur Höhe wahrer Kunst, wie es bei den besten Allegorien des *RR* der Fall ist.

Daneben kommt als zweite — und für die meisten jüngeren Allegoriewerke wichtigste — Entstehungsursache die durch den *RR* hervorgerufene literarische Mode in Betracht. Allegorisch reden heißt danach „*plus plaisamment dire*“ (*PA* V. 66), was man nicht ungeschminkt sagen darf. (Vgl. *RI* V. 43—44, dazu Etm. § 103, sowie o. 4.)

Die literarisch bedeutsame Frage, wieweit die *PA*, obwohl offensichtlich Modedichtung, dennoch eigenschöpferische Gestaltung der Allegorie aufweist, soll durch die nachfolgende kritische Untersuchung der Gesamtallegorie möglichst weit geklärt werden. Dabei wird es zweckmäßig sein, zunächst die allgemeinen Allegorien vorzunehmen, die als Gemeingut der älteren allegorischen Literatur dem Dichter der *PA* von dort vermittelt wurden (Naturbild, *Amours* und die in seinem Dienst stehenden Allegorien auf weibliche Vorzüge), und dann zu jenem speziellen Allegoriekomplex überzugehen, der aus den Bedürfnissen der Prisehandlung heraus entstand, somit in höherem Grad *JA*'s Eigentum ist (Selbstallegorie). Der Vergleich zwischen diesen beiden Allegoriengruppen, besonders hinsichtlich ihrer plastischen Vorstellbarkeit als allegorische Personen, Tiere oder Sachen, wird schließlich Unterlagen für die literarische Beurteilung *JA*'s liefern.

Hand in Hand mit dieser kritischen Arbeit soll die hermeneutische überall dort gehen, wo *JA*'s Allegorie unklar wird, verfehlte Deutungen hervorrufen könnte oder überhaupt dem unmittelbaren Verständnis Schwierigkeiten entgegensetzt.

25. Eine Diskussion über die Frage der Originalität des allegorischen Grundgedankens ist wegen der Allgemeinheit der Vorstellung vom jagenden Liebesgott und der

zahlreichen Jagdbücher des 13. Jhdts.¹⁾ ziemlich aussichtslos. Selbst wenn man das in 7 Dargelegte mangels wörtlicher Anklänge nicht als hinreichend erachten wollte um Hoe's Annahme, die dem Ganzen zugrundeliegende Allegorie sei „wohl des Dichters eigene Erfindung“ (pag. XXV), zu entkräften, würde diese Annahme doch nur ein derart mäßiges literarisches Verdienst JA's begründen, daß dadurch die literarhistorische Wertung des Gedichtes nur unwesentlich beeinflusst wäre (s. hierzu Hoe pag. XXVII).

Von grundlegender Bedeutung für die Beurteilung der Allegorie ist dagegen die Frage nach dem Begriffsinhalt der *Prise*, die als Zentralmotiv der Gesamtallegorie schon äußerlich durch den Namen, auch durch den Reim des ersten Verspaares und des letzten vor der Schlußbalade hervortritt: In welcher Seelenverfassung und in welchem Verhältnis zur Dame erachtet sich JA als *pris*?

Die Jagdhandlung beginnt mit dem rein gefühlsmäßigen Liebeserlebnis. Die ersten Sinneseindrücke lösen verliebte Stimmungen aus, die sich in Monologen, Liedern und Erzählung äußern. Die Macht der Liebesgefühle, betont durch ein Wortspiel V. 31—40, stört des Dichters Gemütsruhe, der sich ganz unklar über das ist, was mit ihm vorgeht (875 ff.), und sogar noch die Wiedergewinnung seiner Seelenruhe durch Vergessen erhofft (888—94). Aber in der Stille beschäftigen sich die Gedanken mit der Geliebten (898 ff.), und damit ist die Kindheit vorbei (1080—81). Entgegen der liebeberauschten sinnlichen Natur (*Regars, Oirs*) sieht der objektivere Verstand die Leiden der *Prise* voraus (1089—92); ein langer Monolog (1124—1218) spiegelt harten Seelenkampf wider, der zunächst mit dem Sieg des Verstandes und dem Entschluß zur Flucht vor *Amours* endigt. Durch die weiteren Sinneseindrücke wird das Gemüt mehr und mehr für *Amours* eingenommen, so daß der Dichter in V. 1362 nicht mehr mit Furcht, sondern *gaiement entrepris* der *Prise* entgegensieht. Obwohl schließ-

¹⁾ S. *Hist. litt. d. l. Fr.* Bd. XXIII pag. 289, sowie Werth, *Altfranzösische Jagdlehrbücher nebst Handschriftenbibliographie usw.* in *Zs. f. R. Ph.* Bd. 12 pag. 146 ff., 381 ff., Bd. 13 pag. 1 ff.

lich die Sinne ganz abtrünnig werden — 1380 bezw. 85 werden sie gefangen —, ist JA noch nicht *pris*. 1462 ff. willigt auch der Verstand vorübergehend ein (*asseürés*, 1477 *tous fis*), weil die *Prise* alle Ehre und Freude bringt und keinen Tadel verdient (1487—88). Aber *Doute*, die als verstandesmäßig begründete Furcht in V. 1500—1524 des Dichters Liebe als *folie* bezeichnet (cf. 17), zerstört alles (1498). Aus ihrer endgültigen Vertreibung entspringt die Leidenschaft (Eintritt in *Cuidier*, 1612—13), aber auch der nunmehr hemmungslos Verliebte (1616 ff.), in dem der seelische Kampf einer fast wunschlosen (1678—80) Liebesleidenschaft wich, ist noch nicht *pris*. *Amours*, nicht zufrieden damit, daß jetzt auch der Verstand die Liebe gutheißt, hat andere Ziele (1681 *a el pensoit*): das bedeutendste Seelenvermögen, der Wille, soll ihm untertan werden. Der Dichter soll seine passive Rolle als Angriffsobjekt aufgeben und aus eigenem Antrieb nach Liebe streben. Erst wenn aus der leidenschaftlichen Seelenverfassung (*Cuidier*) das Begehren (*Desirs*) hervorbricht, ist der Dichter *pris*. Es ist sonach eine *Prise* des Willens. Schon V. 1191—96 war das ganz klar umschrieben: das „*soi laissier prendre*“ (1195) besteht hiernach in „*entamer vo voloir premiers*“ (1191—92), d. h. in der aktiven Bewerbung um die Neigung der Dame. Beim vorletzten Angriff tritt daher *Atrais*, der das Willensleben beeinflusst (36), hervor. Auch beim *afaitement* ist die wichtige Rolle des Willens betont. In V. 1795—98 kann sich *la* (1797) nur auf *ma volenté* (1796) beziehen. Damit sowie mit *entierement* ist die Tatsache der freien rückhaltlosen Hingabe des Willens angedeutet. So erklärt es sich auch, daß der Dichter in der Schlußanrede auffallend häufig der Dame seinen Willen zu treuem Dienst versichert: *volenté* (1796, 1800, 1828), *vuel etc.* (1811), *Com cilz qui sus li n'a pooir* (1812), *cuer volentieu* (1838).

Minnetheoretisch ist die *Prise* nichts weiter als ein Willensakt, der in der Bereitschaft zu künftigem Minnedienst besteht (vgl. 1809—11, 1835—40). Wohl liegt ein persönliches Liebeserlebnis mit stark sinnlichem Ein-

schlag — *Desirs* scheint sich dem Begriff *cupido* zu nähern — zugrunde. Dafür spricht neben dem durch das Ganze gehenden Selbstzeugnis die feine und individuelle psychologische Selbstanalyse, die bei der Jugendlichkeit des Dichters auf eigene Erfahrung schließen läßt. Der Dame gegenüber tritt aber das sinnlich-leidenschaftliche Element zurück. Ihr naht er lediglich mit der Bitte um ihr Einverständnis zum achtungsvoll-huldigenden Dienst nach den Gesetzen des Minnekodex, in dessen Terminologie er sie anredet. Besonders am Schluß spricht er von seinem Minnedienst als einer Pflicht (1814), die ihm Ehre bringt (1808, 1848). Die dort häufig gebrauchte Anrede „*dame*“ hat in V. 1802 offensichtlich die Grundbedeutung *domina*. Ein Streben aus dieser Sphäre hinaus ist nirgends ersichtlich (cf. 27 [*Cuidier*], 29, 30).

26. Der Wald *Jonece, Amours'* Jagdgrund, ist eine anschauliche örtliche Allegorie auf die Jugendzeit. Wie beim *vergier* des *RI* deuten Vogelsang, üppiges Grün und Blumen, sowie feuchter, warmer Boden den Frohsinn, die Schönheit und Kraft der Jugend an. Die Idee, als Schauplatz seiner Allegorie einen Wald zu wählen, ist kaum JA's Erfindung. In der kurzen Jagdepisode des *RII* V. 16076—80 (cf. 7) ist es ein Wald, desgl. in dem wenig älteren *Dit de la Panthere d'Amours*, das JA vielleicht kannte (cf. Hoe pag. XXVIII). Überdies ist der Wald durch die zweifellos der älteren Literatur entlehnte Vorstellung vom Jäger *Amours* bedingt.

Wie im *RI* die den *vergier* umgebende Mauer außen liebefeindliche Allegoriebilder trägt (*Viellece, Povreté*), so geht JA's Jugendwald am Rand in *moien eäge* (262) und weiterhin in *viellece* über (266). Die V. 264—72 enthalten das Bild eines Waldes *viellece*, auf dessen trockenem und kaltem Boden die Bäume absterben und die Wege des Jugendwaldes aufhören, und V. 322 ... *en plus haut bois ne en viellece* führt dieses gutgewählte Landschaftsbild weiter zur Vorstellung eines auch vom Jagdwild verlassenen Waldes. (*Viellece* wäre sonach als Allegorie gleich *Jonece* großzuschreiben.) Auch ein allegorisches Waldgebiet *ma-*

ladie scheint sich JA vorzustellen, das nach V. 224—26 dem Weg *Cointise* seine *flours* und *racines* raubt und dafür *roinses et espines* gedeihen läßt. Im Anschluß hieran dürfte auch die Annahme zu vertreten sein, daß die kurz darauf in ähnlicher Manier genannten *povretés* und *courous* (227) sowie vielleicht auch *moien eäge* (262) vom Dichter als allegorische Waldgebiete, angrenzend an *Jonece*, gedacht sind. (Somit gleichfalls durch Großschreibung hervorzuheben.)

Der innere Teil des Jugendwaldes ist der *buisson d'Enfance*. Der in seiner Unwissenheit glückliche (1044—45), vor aller Beunruhigung geschützte (1095—96) Zustand der Kindheit ist treffend symbolisiert durch den schützenden, dämmerigen (111—12) *buisson*, in dessen Dickicht sich das Herz wie ein scheues Wild verborgen hält, während sich die Sinne schon auf *Amours'* Wegen ergehen. Der Doppelsinn zwischen Wirklichkeit und allegorischem Symbol umfaßt viele und feine Details, sodaß man den *buisson* als eine der besten Allegorien JA's ansehen darf. Dazu dürfte er wohl seine Erfindung sein, die allerdings dem allegorischen Grundgedanken zwangsläufig entsprang. (Zum Namen s. 8.)

27. Die vier Wege des Jugendwaldes, weder dem Namen noch der Idee nach originell (s. Hoe pag. XXVIII sowie oben 9), fügen sich der Gesamtallegorie teilweise recht gut ein. Gute Allegorie ist es, die für die Jugend typischen Seelengrundstimmungen als Wege zu symbolisieren, die durch *Amours'* Jagdrevier *Jonece* führen. Sodann ist auch die Benennung und Reihenfolge psychologisch glücklich gewählt. Der erste Weg, *Leëce*, ist das Symbol des vielfach unbewußten, allgemein-menschlichen Glückseligkeitsstrebens. Freude, das besondere Vorrecht der Jugend, hat an sich mit Liebe noch nichts gemein, führt aber als natürlichste Triebfeder zu ihr hin. Bezüglich *Compaignie* betont Hoe pag. XXXI, daß nur diese (5. Pfeil des *Ri*) nicht wie die anderen Pfeile zum Jagdhund umgebildet ist. Die hermeneutische Untersuchung zeigt den Grund hierfür auf: während C. in *Ri* die momentane Gegenwart der Dame

ist, bedeutet sie bei JA den allgemein-menschlichen Geselligkeitstrieb. Ihm folgend sucht der von Liebesnot Gepeinigter Trost in der Gesellschaft von Freunden (s. 32). Die Dame ist in *Compaignie* nicht anwesend: *Biautés* ist dem Blick entschwunden (656), *Regars* verbirgt sich untätig (689), fern von der Dame (664), und nur *Oïrs* wird angegriffen.¹⁾ Weil also *Compaignie* für JA ein das Innenleben durch längere Zeit beherrschender Zustand ist, konnte er sie nicht unter die momentan angreifenden Hunde aufnehmen, sondern gestaltete sie zum Weg (=Symbol der länger herrschenden Seelengrundstimmung der Geselligkeit) um. Ähnlich wie *Leëce* führt auch der Geselligkeitstrieb zu *Amours* hin, indem das Lob der Freunde (*Los, Renons*, s. 32) die Dame begehrenswert erscheinen läßt.

Im 3. Weg *Cointise* beginnt, hervorgehoben durch das Verlassen des *buisson* (1083) und die Wendung *changier contenance* (1088), das bewußte Liebeserlebnis mit dem Streben zu gefallen (1234—35). Zu diesem langen und an Kämpfen reichen Weg tritt *Fol Cuidier* in wirkungsvollen Gegensatz. Der Vorstellung JA's von diesem Weg dürfte der moderne Begriff „Leidenschaft“ am nächsten kommen: JA's Minne überschreitet nirgends die Grenzen eines konventionellen, achtungsvoll-verehrenden Dienstes, in dem das mystisch-asketische Element des Minnekodex dem religiös-asketischen des jungen Mönches (cf. V. 439—40 ... *fuient ... par vertu* ...) die Hand reicht. Von dieser „richtigen“ Auffassung der Minne (*drais chemins*, 239) bringt ihn die Leidenschaft ab; daher (240 *pour ce*) ist sie *fol* (240), *a sennestre, hors de la plainne* (233). Die dämonische Macht der Leidenschaft ist gut symbolisiert durch die Unheimlichkeit (s. u.) und Kürze des Weges *Fol Cuidier*, in dem der erste Angriff sofort zur *Prise* führt: alle Vorgänge

1) V. 797—98 (v. *Oïrs*) *Pour oïr de pres, se pooit,
Celle que Renons tant looit*

beweist nicht die Anwesenheit der Dame in *Compaignie*, sondern ist durch die verfehltete Wendung „*Pour oïr ... celle*“ als Herausfallen aus der Allegorie gekennzeichnet: die Dame spricht ja nicht. Ähnlich V. 822 *Qui oïr de prez le porroit*.

des Seelenlebens sind dort rascher und intensiver und drängen gewaltsam auf eine Entspannung.

Hinsichtlich der allegorischen Details ist die Charakteristik der drei ersten Wege etwas dürftig. Die Ausstattung von *Leëce* mit schönen Pflanzen und singenden Vögeln (170 ff.), das Fehlen des Tränenregens und der Seufzerwinde (175) mutet eben so allgemein und fast nichtssagend an wie die duftenden Blumen und Kräuter sowie die Glätte von *Cointise*, zumal diese vom RR hier vertrauten Details schon bei der Schilderung des Waldes reichlich benützt waren (153—163) und daher ermüdend wirken. Die auf *Compaignie* bezügliche Wendung *biaus et lons et drois* (201) ist formelhaft (cf. *Rl* 805 *Deduit fu b. et l. et dr.*). Besser sind die Gefahren des geselligen Verkehrs durch die vielen Irrwege symbolisiert (186—94), während die Zerstörungen, die *maladie, povretés* und *courous* in *Cointise* anrichten (223—29), ein vom ästhetischen Standpunkt gutes Schönheitsideal andeuten. Die übrigen Epitheta sind farblos und passen mehr oder minder gut auf jeden der drei Wege (s. etwa V. 195—206).

Im Gegensatz hierzu fand JA für *Fol Cuidier* im RR eine sehr reiche Landschaftssymbolik, die er sich zum Vorteil seiner Dichtung zunutze machte (9). Zu diesem lebensvollen Bild kommt noch das Netz *Desirs*, das, um *Cuidier* aufgespannt, aus diesem Weg eine unentrinnbare Falle macht (463 ff.), die man erst sieht, wenn es zu spät ist (1710—1713^{a2}). Das ist treffliche Allegorie auf die Gefahren des aus der Leidenschaft hervorgehenden Begehrens. (Quellenverhältnis s. 11.)¹⁾ Die entscheidende Rolle des letzteren bei der *Prise* des Willens (25) ist sehr gut sym-

1) V. 464 *rois de Desirier*, 1710 *rois de Desir* (Namensverschiedenheit wie bei *Doute* s. 41) könnten im Zusammenhang mit V. 399 *chiens as tristes*, 1399 *levriers qui erent au triste* die Vorstellung erwecken als sei *Desirs* der Name eines bei einem Netz postierten Hundes. Ein solcher tritt aber nirgends tätig hervor. Zudem sprechen V. 472 *C'est desirs...* im Zusammenhang mit 477 *C'est la rois*, sowie besonders 438 (v. d. Hunden) *en Desirier les conduit* für *Desirs* als Name des Netzes. (In V. 472 als Allegorie wohl großzuschreiben.)

bolisiert durch die Ausnahmestellung von *Desirs* als einziger Sachallegorie in *Amours'* Jagdapparat: alle übrigen Helfer *Amours'* setzen dem Verliebten zu, mit dem Begehren dagegen geht die Aktivität auf ihn über; darin fängt er sich selbst.

28. Die symbolische Allegorie des ganzen Naturbildes ergibt ein anschauliches, topographisch gut durchdachtes Landschaftsbild, das sich schematisch etwa wie eine „*Carte de Tendre*“¹⁾ vorstellen läßt. Der Wald der *PA* besteht aus vier etwa durch konzentrische Kreise begrenzten Gebieten, deren innerstes vom schützenden Buschwald oder Dickicht *Enfance* ausgefüllt ist. An der Peripherie dieses *buisson*-Kreises laufen zwei Wege, *Leëce* und *Compaignie*, die als indifferentes Übergangsgebiet noch vom dämmerigen Frieden des *buisson* geschützt sind, (287—90, 314—15, dabei *Leëce* als Allegorie großzuschreiben), zugleich aber die dort Lustwandelnden unbewußt unter *Amours'* Einfluß bringen (27). Während sich in ihnen lediglich die sinnliche Natur ergötzt, verläßt das Herz den *buisson* erst zum Eintritt in *Cointise*. Dieser führt als langer, ereignisreicher Weg durch den Kreisring *Jonece*, dessen warmer und feuchter Boden üppige Vegetation trägt, und wohl auch durch einen schmälern Ring *Moiens Eäge* (262), jenseits dessen der vierte Ring *Viellece* liegt. Dort zerstört der Mangel an Feuchtigkeit und Wärme alles Leben im Wald und auf den Wegen (264—72). Unabhängig von diesem Ring allgemeiner Verwüstung greifen vielerorts (223) kleinere, etwa als Waldblößen vorzustellende Zerstörungsgebiete *Courous*, *Maladie*, *Povretés* von außen bis nach *Jonece* bzw. *Cointise* hinein, die sterbende Bäume und Dornengebüsch enthalten (224—29). Der vierte Weg *Fol Cuidier* geht etwa im rechten Winkel von *Cointise* weg, „nach links“, d. h. nach außen, als Abweg in ein steiles, gefährliches, wüstes Berggebiet (233—50). Er ist eine kurze, durch das Netz *Desirs* abgesperrte Sackgasse.

Die wohl als JA's Erfindung anzusprechende Vorstellung, daß sich *Amours'* Jagdtiere nur auf den vier Wegen des

¹⁾ S. Madeleine de Scudéry, *Clélie* (1654).

allegorischen Waldes aufhalten, bezw. dort gejagt werden (375 ... *es chemins se reponnoient*), widerspricht dem Verlauf einer wirklichen Jagd (s. 45); aber im großen ganzen ist die Allegorie des Naturbildes reich und anschaulich.

29. Einen Vorzug hat die *PA* sicher vor dem *RR* voraus: während dort die führenden Persönlichkeiten der Gesamtallegorie wechseln, liegt in der *PA* die Führung der Allegorie von Anfang bis Ende bei *Amours*. Dort ist das Zentralmotiv der Allegorie die *Rose* (wohl das *senhal* der zum Schweigen verurteilten Liebe); ihre Gewinnung erfordert eine reichgegliederte Handlung, deren Führung naturgemäß wechseln muß. Unmittelbar nach der Unterwerfung des *Amant* und den *Commandemens* geht sie z. B. auf *Bel-Acueil* über. In der *PA* tritt die straffe Führung der Gesamtallegorie durch *Amours* von dem Punkt an, wo der Übergang von der Schilderung zur Erzählung erfolgt (395 *Mes Amours*...) bis zur *Prise* ständig hervor. Sooft die Handlung durch des Dichters Flucht, durch Schilderung, direkte Rede oder andere retardierende Elemente stehenbleibt, wird sie — meist mit der stereotypen Wendung *Mes Amours* (s. 11) — vom Liebesgott fortgeführt (s. a. V. 544, 1375), und schließlich zu Ende gebracht.

In dieser einheitlichen Führung der Allegorie liegt zweifellos eine literarische Qualität, nicht aber ein Verdienst JA's. Das Ziel seines Gedichtes, die Überwindung seiner jugendlichen Unberührtheit durch die Gewalt der Liebe, ist mit einer einfachen Allegorie zu erreichen, deren Triebkraft das Prinzip der Liebe, deren Mittel die weiblichen Vorzüge und ihre Wirkungen sind. Nicht anders wird im *RR* der *Amant* vom Liebesgott mittels der als Pfeile allegorisierten weiblichen Vorzüge gefügig gemacht. JA verdankt demnach jenen Vorzug seines Gedichtes nicht eigenem bewußten Kunststreben, sondern lediglich dem Umstand, daß die Handlung der *PA* nur den Hergang des Sich-Verliebens darstellt, eine Episode, um die im *RR* der gleiche einheitliche allegorische Rahmen geschlungen ist. Man hat sogar bei der häufigen Wiederkehr des aus dem *RR* stammenden Satzanfanges *Mes Amours* (s. 11) das Gefühl als habe JA

den allegorisch guten Zug etwas stark ausgenutzt und damit eine eintönige Wirkung erreicht.

Die literarische Allgemeinvorstellung vom Jäger *Amours* hat JA mit feinem psychologischem Verständnis zum Bild der Fangjagd mit Hunden variiert. Mit diesen hat der Verliebte in erster Linie zu tun, während *Amours* bei der Jagd mehr im Hintergrund wirkt und sich darauf beschränkt, die Hunde zum Angriff zu hetzen. Damit ist gut symbolisiert, daß nicht das abstrakte Prinzip der Liebe dem Menschen gegenübertritt, sondern die sinnenfälligen Anreize dazu. Jenes erkennt er erst beim analysierenden Nachdenken als beherrschende Macht des ganzen Vorganges, als eine Äußerung der göttlichen Weltvernunft: daher *venerres sages* (366). Der letztere Gedanke dürfte freilich aus dem Tierbuch stammen (s. Hoe pag. XXVII und XXXVI). Die von Angriff zu Angriff wachsende Heftigkeit *Amours'* und seiner Hunde (z. B. 1684—85) wird gleichfalls der Wirklichkeit gerecht. Gute Allegorie ist es ferner, wenn der Liebesgott ein schönes, nicht zu sehr verwundetes Beutetier haben will (1587—88). Im übrigen fehlt es der Gestalt des Jägers *Amours* an originellen allegorischen Details, und folglich der Jagdhandlung an lebensvollen, spannenden Einzelszenen. Die Wendungen „*Amours semont, corne, hue, refiert*“ etc. wirken farblos und ermüdend, weil sie stereotyp immer wiederkehren. JA's Laienkenntnis der Jagd-gepflogenheiten seiner Zeit scheint hiernach mehr aus den Jagdallegorien geschöpft zu sein. Als Jäger hätte er vor allem mit technischen Ausdrücken nicht zurückgehalten.

Amours als Prinzip der Liebe müßte wohl im Mittelpunkt einer Untersuchung über JA's Minnetheorie stehen. Eine solche ist hier nicht beabsichtigt, dürfte auch kaum ein reiches Ergebnis bringen, da oft seine Liebesergüsse in ihrer Konventionalität ganz unpersönlich anmuten, und minnetheoretische Erörterungen im Gegensatz zum *RR* überhaupt fehlen. Mit der elementaren Macht seiner Angriffe, seinem ungestümen Drängen zur *Prise*, seiner *maîtrise* über *Nature* (330) ist JA's *Amours* das natürliche Geschlechtsprinzip. Das Gleiche gilt vom letzten

Angriff, bei dem *Am.*, nicht zufrieden mit des Dichters platonisch-verzückten Liebesgefühlen, andere Ziele hat (*a el pensoit*, 1681), und ihn ins Netz der Begehrlichkeit treibt. In V. 1691—92 hat *Amours* förmlich Allgewalt über die Herzen, und 1727—28 ein Recht auf Gehorsam, für dessen Verweigerung er die Widerspenstigen straft. Das Liebeserlebnis, über dem dieser *Amours* waltet, zieht in seiner Natürlichkeit und Tiefe alle Seelenkräfte in seinen Bann (25).

An vielen anderen Stellen ist *Amours* mehr das Prinzip der höfisch-galanten Minne, so beim *afaitement* V. 1761^a bis 1769, wo er dem Gefangenen seine *fais* und *perilz* zur Pflicht macht. Die gleiche Auffassung spricht aus dem Namen *Fol Cuidier* (s. 27). Ferner wartet der Dichter nach der *Prise* immer noch auf das *poi*, das er sich von der Dame erhofft (1874); unter *Prise* kann sonach nur seine Bereitschaft zum konventionellen Minnedienst verstanden werden.

Eine Scheidung dieser zwei in JA's *Amours* enthaltenen Elemente ist nicht durchführbar, da bei ihm wie bei den meisten Minnedichtern die Schilderung des natürlichen, oft stark sinnlichen Liebesgefühls ganz von dem Geist der konventionellen, achtungsvoll-verehrenden Minne durchsetzt ist.

30. Der Begriff „*gent Amours*“ (366) soll als erster unter *Amours'* J a g d a p p a r a t diskutiert werden, weil hier eine falsche Auslegung naheliegt. „*Gens trouvëours*“ (400)¹⁾ treten nirgends auf. Von den in V. 406—11 aufgezählten Hunden — lauter Allegorien auf weibliche Vorzüge — sagt V. 416 *N'erent pas sien, mes a sa gent*. Nach V. 1799 *Par cui chiens la prise fu faite* wären also unter *gent Amours* die Frauen zu verstehen. V. 365—66 *Estoit pour chacier y venue la gent Amours* ... könnten demnach die Vorstellung erwecken, als habe JA der Dame jene aktive Rolle in der

¹⁾ Nach Hs. A. Die durch B und C gegebene Variante *chiens tr.* ist auch ohne diese beiden Hss. aus A allein erschließbar. Der nächste V., 401 *Baillie en garde aus venëours*, paßt schon schlecht zu *gens tr.* V. 404 heißt es weiter mit Bezug auf letztere: *De ceus que je vi me souvint*, und dann folgt die H u n d e aufzählung (406—11), als solche unzweideutig bezeichnet durch V. 412 *Et moult d'autres chiens tr.*, sowie 415 *Cil chien qu'Amours o soi menoit*.

Liebe beigelegt, von der W. Hertz im „*Spielmannsbuch*“¹⁾ einmal sagt, im Mittelalter gehe häufig die Liebeswerbung von den heißblütigeren Frauen aus. Von den zahlreichen Stellen der *PA*, die geeignet sind, diese Annahme zu stützen, seien erwähnt: V. 51—52 .. *Amours set prendre par celle* .., 58 *Par cui fu ceste prise faite*, 1468—69 ... *Amours m'a par vous tenu en chace, pour moi par vous prendre*, 1482 *Assés me pöés dechacier*, 1867 ... *par vous ai esté pris*, 1868—69 ... *com durement entrepris ai par vous en la chace esté*, 1877 ... *j'ai vers vous fui au prendre*, 1883—84 *Par vous ... Amours sus moi a corné prise*. V. 1316—22 nähert sich sogar der Verliebte mitten unter den Hunden der Dame.

Trotz dieser vielen Stellen, die anscheinend für bewußte Teilnahme der Dame an der Jagd sprechen, wäre diese Annahme völlig verfehlt. Mehrmals betont JA die jugendliche Unberührtheit seiner Dame, so V. 1169—74, 1189—90. Die V. 1866 ff. mit dem futurischen *arés connissance* beweisen, daß sie sogar nach der *Prise* von der Art des Fanges durch sie noch keine Kenntnis hat. Ohne ihr Wissen und Wollen ist demnach die *Prise* durch ihre als *Amours'* Hunde allegorisierten Vorzüge geschehen. Die scheinbar anderssprechenden zitierten Stellen erklären sich daraus, daß der Dichter die allegorischen termini *chace*, *prise* usw. auch in der unallegorischen Apostrophe unbedenklich beibehält — 1360-61 sogar *pris* von der Dame —, weil sie ihm zur subjektiven Wirklichkeit geworden sind.

Gent Amours, das sich sonach nicht auf die Frauen beziehen kann, ist eine unter dem Einfluß der noch ganz unbestimmten literarischen Primärkonzeption (s. 44) gewählte allgemeine Wendung für „*Amours'* Gefolge“, etwa wie in *RII* V. 11193 oder 11220 für die *barons*. Jeder Vornehme konnte eben nur mit Gefolge gedacht werden. Für diese Allgemeinheit des Begriffes *gens* spricht auch *PA* V. 875 (nach A, B und C), wo er für die vorher angreifenden Hunde gebraucht ist. Ähnlich V. 388. sogar für die Jagdtiere.

¹⁾ Wilhelm Hertz, *Spielmannsbuch*, 2. Aufl., Stuttgart 1900.

31. Der Hauptbestandteil von *Amours'* Jagdapparat sind die Hunde. Die Allegorisierung der weiblichen Vorzüge als Hunde, die dem Jüngling nachstellen, hat ihre guten Seiten (29). In den Namen schöpft JA reichlich aus dem allegorischen Gemeingut seiner Zeit. Die siebzehn in V. 406 bis 411 aufgezählten *chiens trouvëours* sind teils die üblichen Allegorien wie *Biautés*, *Courtoisie* usw., teils seltenere Synonyma oder wenig abweichende Nachbildungen. Die starke Abhängigkeit dieser Aufzählung von der älteren allegorischen Literatur wird wohl am besten durch die Tatsache beleuchtet, daß von den siebzehn nur einer,¹⁾ *Biautés*, bei der nachfolgenden Jagd wirklich auftritt: selbstgeschaffenen Stoff würde der Dichter planmäßiger gestalten.

Es erhebt sich die Frage, warum JA bei der Aufzählung V. 406—11 nicht die im Verlauf der Jagd tätigen Hunde nannte. Das Mißverhältnis von 16 nichtauftretenden Hunden zu einem auftretenden wird weder durch die Möglichkeit erklärt, daß durch Reimzwang (cf. *RII* V. 11206—07) die Nennung einzelner rollenloser Allegorien veranlaßt sein konnte, noch durch V. 412, der die Aufzählung als unvollständig bezeichnet, auch nicht durch den Hinweis auf *RI*, wo auch eingangs viele Allegorien beschrieben werden, die dann nicht auftreten. *RI* ist ja Torso; Gu. de Lorris konnte allen jenen Allegorien eine Rolle zgedacht haben. Auf keinen Fall darf die Frage nach dem Grund des erwähnten Mißverhältnisses im Sinn einer völligen Planlosigkeit beantwortet werden. Die nächstliegende Erklärung ist vielmehr die, daß jene Aufzählung (ebenso wie *gent Amours*, s. 30) von der noch ganz allgemeinen Primärkonzeption (44) beherrscht ist, deren Grundidee sich auf die zum literarischen Gemeingut gewordene Formel „Allegorisierung der weiblichen Vorzüge als *Amours'* Jagdhelfer“ bringen läßt.

¹⁾ *Doucourz* (408) ist in V. 734 nicht als Hund erkennbar, vielmehr wie *Honnourz* und *Bontéz* (732) als Abstraktum zu fassen; desgleichen 1503 *courtoisie* (407), diese und *Franchise* (411) auch 1246. *Atraiant contenance* (411) könnte eine unter Reimzwang entstandene Form für *Atrais* sein (1594), wenn dieser nicht ein sekundärer Hund wäre, jene aber ein primärer. (s. u. u. 36.)

Zugleich mit dem Grundgedanken seiner Dichtung entnahm JA der älteren Literatur auch die vielen allegorischen Namen mit der gleichen Unbedenklichkeit, mit der er anderwärts (732—34 und bes. 812—18) eine Fülle von Abstrakten (825 *biens*) in äußerlich-allegorisierender Manier einführte, die zum allegorischen Gemeingut seiner Zeit gehören.

Daß der Verlauf der Handlung die erwähnte Aufzählung nicht bestätigen würde, hat der Dichter bei Abfassung jener Stelle noch nicht vorausgesehen oder mindestens nicht beachtet. Die Hauptträger der nachfolgenden Handlung sind überhaupt ganz andersgeartete Hunde: *Espoirs*, *Plaisance*, *Pensee* u. a. Von ihnen gilt nicht, was V. 416 von den kurz zuvor aufgeführten Hunden *Biautés*, *Bontés* usw. sagt (*N'erent pas sien, mes a sa gent*): sie sind keine weiblichen Vorzüge. Während *Biautés* und seine Genossen die anfänglichen, primären Einflüsse des Liebeserlebnisses symbolisieren, gehören *Espoirs* usw. als die durch *Biautés* ausgelösten seelischen Regungen des verliebten Dichters der späteren, sekundären Phase seiner Liebe an. Wenn demgemäß in der vorliegenden Erörterung die Allegorien JA's auf weibliche Vorzüge kurz als primäre, jene auf seelische Regungen des Dichters als sekundäre Hunde bezeichnet werden, so ist damit ein Einteilungsprinzip gewählt, das es ermöglicht, alle Hunde unter einem für den Verlauf der allegorischen Jagd ausschlaggebenden Gesichtspunkt zu klassifizieren, und das besonders für die spätere genetische Untersuchung von Wert ist.

32. In der Jagdhandlung treten nur vier primäre Hunde auf: *Biautés*, *Renons*, *Los*, *Samblans*. (*Maniere* und *Courtoisie* werden lediglich V. 456 in *Cointise* aufgestellt, spielen aber sonst keine Rolle.)

Biautés, der erste Angreifer, ist noch an drei weiteren Angriffen beteiligt (640, 1281, 1713¹⁶). Die Bedeutung der weiblichen Schönheit als liebeserregendes Moment, im *Rl* dadurch betont, daß eine der Damen vom Gefolge des *Deduit* diesen Namen trägt, „*ainsinc com une des cinc fleches*“ (997), ist in *PA* weiterhin hervorgehoben durch V. 499—500 *Plusieurs chiens mainne qui sans doute Biauté*

sont nommé... Diese Stelle bedarf eines Kommentars: welche Hunde werden sonst noch mit Recht *Biautés* genannt? Eine Möglichkeit wäre, daß es die in V. 406—11 genannten Synonyma *faitiscece*, *gentillece*, *avenance* usw. sind, denen also *Biautés* als Inbegriff aller Schönheit überlegen wäre. Am meisten hat die andere Annahme für sich, daß JA mit jener Stelle nur sagen wollte, daß die Schönheit anderer Frauen zwar mit Recht *biautés* genannt werde, die seiner Dame aber mit noch mehr Recht — ein allgemeinem menschlicher Gedankengang, der die individuelle Liebe begründet und oft anzutreffen ist.¹⁾ Für diese Auffassung sprechen V. 762—63 ... *toutez biautéz communez samblent enverz ceste estre brunez*, sowie 731 *Autre biautéz vers li mendie*. Ähnlich sind 738—39 und 1423 ... *celi qui tout passe*. In der 3. *Balade* endlich begründet der Dichter seine alles übersteigende Liebe (508) mit der unvergleichlichen Schönheit seiner Dame (519—21). Mit symbolisierender Allegorie ist *Biautés* dürftig ausgestattet. V. 1281 *Ou Biautés coie se tenoit* enthält ein zur Handlung wie zur Allegorie gleichgut passendes Bild („die im Verborgenen blühende, ihres Reizes unbewußte Schönheit“). Allenfalls dürfen noch die V. 496—97 erwähnt werden. Sonst ist kein Versuch gemacht, die Schönheit der Dame im Äußeren dieses Hundes zu symbolisieren. Die eigentliche Schilderung geschieht unallegorisch durch *Souvenirs* V. 906 ff. (33).

Renons und *Los*, etwa „das günstige Urteil der Gesellschaft (*Weg Compaignie*) über die Dame“, sind bestrebt, über deren Vorzüge die Jagdtiere zu belehren (722—23), sie durch liebliches Gebell von der Flucht abzuhalten und die Erschreckten zu beruhigen (724). In Anbetracht des seltsamen Verhältnisses zwischen Hunden und Jagdtieren (V. 423—34) ist dieses Bild gut. Der allegorische Doppelsinn umfaßt viele Details, auch die Andeutung ihrer gefährlichen Seite fehlt nicht (453—55), ähnlich wie beim *Weg Compaignie* (27), auf dem sie angreifen. Auch die sicherlich von JA beabsichtigte Verschiedenheit in der Sprech-

¹⁾ Vgl. *Prison d'Amours* V. 2580—81.

weise der beiden Hunde birgt treffende Allegorie. *Los* mit seinen stark betonten (750 *non pas a bas ton*), aufmunternden Fragen (751, 764) und dem eindringlichen Rat in V. 767—77 bedeutet eine Steigerung gegenüber *Renons*, der in ruhigeren Formen spricht (728—41). Dieser, zuerst angreifend, symbolisiert mehr die in der Gesellschaft allgemein herrschende, gelegentlich und in objektivem Ton geäußerte günstige Meinung, während *Los*, der spätere und somit heftigere Angreifer, etwa die Stimme des Freundes ist, der, in die Herzensnot des Verliebten eingeweiht, diesen im vertrauten, begeistert-lobenden Zwiegespräch anfeuert. Die Unterscheidung läßt sich vertreten, obwohl die Begriffe *los* und *renons* in der älteren Zeit synonym sind.

Samblans ist identisch mit *Dous Samblans* (1401). Die verschiedene Benennung entsprang verstechnischen Gründen wie bei *Cuidier* und *Doute* (41). Er tritt öfters auf, aber ohne jede Tätigkeit, nur als Staffage für *Espoirs* (14, 20, 35, 43). Von allegorischen Qualitäten ist keine Rede. Nur die begriffliche Deutung hat einiges Interesse. Die seltenere, aber wohl ursprüngliche Form *Dous S.* ist dem *Biau-Semblant* des *Ri* nachgebildet (14), und hat hiervon anscheinend einen Beigeschmack von „trügerisches Äußere“ empfangen, obwohl der Dichter nirgends die leiseste Absicht hat, etwas Nachteiliges über die Dame zu sagen. So erklärt es sich, daß *Samblans* V. 458—59 in dem unheilvollen Weg *Cuidier* aufgestellt wird. Daher bezeichnet auch *Doute* V. 1512 ff. unter wiederholter Anzweifelung der *doucour* das Äußere der Dame als trügerisch (1520—21) und somit die darauf gegründete Hoffnung des Liebenden als *.i. fol espoir* (1523).

33. Das Zentralmotiv der *PA* ist die Gewinnung der Seele für die Liebe (25). Die Hauptrolle fällt sonach den sekundären Hunden zu, weil diese die seelischen Vorgänge verkörpern (31). Ihr wilder Angriff ist ein gutes allegorisches Bild für das ungestüme, animalisch-blind waltende Triebleben, das die waldstille Seele aus dem Kindheitsfrieden (*buisson d'Enfance*) herausreißt und in eine Atmosphäre des Kampfes stürzt, weil die geistigen Seelen-

kräfte sich gegen die Sinnlichkeit auflehnen. Ausgangs- und Zielpunkt des sinnlichen Strebens ist das Geschlechtsprinzip, *Amours*, eine über und außer dem Individuum stehende Macht, die sich oft genug zu dessen Schaden durchsetzt. Damit sind zunächst allgemein die vielen im Bereich der sekundären Hundeanalogie bestehenden Berührungspunkte zwischen Symbol und Wirklichkeit angedeutet.

Die Schönheit der Dame wird nicht beim ersten Angriff des Hundes *Biautés* (494—507 bzw. 529—43) geschildert, sondern erst V. 906 ff. von *Souvenirs*.¹⁾ In der Stille der Nacht erhofft sich das durch die ersten Eindrücke des Liebeserlebnisses in seiner Ruhe gestörte Herz Schlaf und Vergessen (885—94), aber *Souvenirs* springt an das Kopfkissen, stellt dem Dichter die ganze Schönheit der Dame vor Augen und macht ihn so widerstandsschwach gegen seine Sinne, daß er nach einem entscheidenden Angriff von *Pensee* (1071 ff.) aus dem *buisson* fliehen muß (1083). Das Angreifen von *Souvenirs* in der besinnlichen Stille der Nacht, wo durch das Zurücktreten aller Nebeneindrücke alle Einzelheiten eines ungewöhnlichen Erlebnisses mit oft erstaunlicher Klarheit vor die Seele treten, ist sehr glückliche Allegorie, freilich nicht ganz JA's Erfindung (13). Durch die allen Hundeanalogien gemeinsame Schwierigkeit, menschliche Züge im Äußeren von Hunden zu symbolisieren (45), lag zudem die Schilderung der Schönheit bei *Biautés'* Einführung fern (493 ff.). Diese Schwäche der Hundeanalogie wird nicht verdeckt, sondern eher hervorgehoben durch V. 1713² *Souvenirs Biaulté ramenoit: Biaulté* ist in seinem Verhältnis zu *Souvenirs* mehr Abstraktion; an dem Hund *B.* war ja die Schönheit nicht allegorisiert. Etwas besser deutet JA in V. 1695—96 *Qui veïst devant Souvenir accourre* die Einleitung des seelischen Kampfes durch die Erinnerung an, deren Allegorie S. daher bei den letzten entscheidenden Angriffen nicht fehlt.

Souvenirs bildet mit *Pensee* ein wichtiges Allegoriepaar.

¹⁾ Der nur in V. 641 genannte Hund *Delis* kann, weil ohne jede Bedeutung, übergangen werden.

Diese Vereinigung erklärt sich aus der starken Beeinflussung des ersteren durch den *Dous P.* des *RI* (13), ist aber auch zum Teil das Verdienst JA's, der das Hervorgehen des verliebten Sinnens aus der Erinnerung erkannte und ähnlich wie bei *Plaisance-Voloirs* (34) wiederholt dadurch symbolisierte, daß er *Pensee* gleich nach *Souvenirs* angreifen läßt (1071, 1267, 1695—1701).¹⁾ *Pensee's* allegorische Rolle, oben schon kurz angedeutet, ist wichtig für den Fortgang der Handlung, wie es dem Gedanken als Ursprung der Tat zukommt. Notwendigerweise in der Kindheit (=im *buisson*) auftretend, bedeutet das Liebessinnen deren instinktiv betrautes (1089—97) Ende (Flucht aus dem *buisson*, 1080 ff.). Die nachteiligen Wirkungen versonnener Stimmung auf die körperliche Gesundheit symbolisiert JA befriedigend damit, daß er nach dem ersten tiefen Biß von *Pensee* das Aussehen eines Verblutenden hat (1072—76), und daß jene ihm nach der *Prise* fast alles Blut aussaugt (1789—90). Es ist freilich mehr als wahrscheinlich, daß der Dichter darin aus den *Commandemens* des *RI* schöpft. Dort werden die Wirkungen der nächtlichen Leiden (cf. o. *Souvenirs*) in V. 2556—58 beschrieben:

*Icis veilliers, icis parlars,
Font as amans sous lor drapiaus
Durement ameigrir lor piaus,*

und erneut V. 2561—62

*Car bien saches qu'Amors ne lesse
Sor jins amans color ne gresse.²⁾*

Pensee's Wirken will JA weiterhin allegorisieren in V. 1713^{a 14} *Mon engien degastoit Pensee*, sowie in 1701—02:

*... Pensee venoit haper
M'entente et si coie tenir.*

Beide Stellen, körperlich-allegorisch nicht mehr vorstellbar, (*engien-ingenium*), nähern sich aber schon sehr dem reinen Gleichnis.

¹⁾ Diese innere Zusammengehörigkeit führte in V. 1083—84 sogar zu einem Irrtum: Übertragung des Gebells von *Souvenirs* (902 ff.) auf *Pensee*, die vorher, ohne daß von ihrem Bellen die Rede war, gleich gebissen hat (1071—72).

²⁾ Vgl. *Romanz de la Poire* V. 1094—99; schöpft auch aus *RI*.

34. Bei *Plaisance* hat zunächst die begriffliche Deutung zu entscheiden, ob diese Allegorie den primären oder den sekundären Hunden zuzurechnen ist. (Hoe pag. X „Anmut“.) V. 544—45 steht *Regars* durch den Anblick von *Biautés* gebannt; da springt *Plaisance* auf, und *Voloirs* (Neigung) eilt herzu. Hier ordnet sich die Bedeutung „Gefallen“ viel besser dem ganzen Gedankengang ein als „Anmut“ (s. a. *Voloirs*). V. 586—619 ist *Pl.* eine dem primären Hund *Biautés* folgende, aber viel gefährlichere seelische Regung des Dichters. Für V. 598 ... *Plaisance te puet seurprendre* paßt nur die Übersetzung „Gefallen“, desgl. V. 603 ... *qui pour amour l'entrepren* und 1713^{a18} *Plaisanche ert ja en moy entrec*, wo „Anmut“ undenkbar ist. Die gleiche begriffliche Auslegung von *plaisance* ergibt sich aus einigen Stellen, wo diese zwar nicht der allegorische Hund ist, aber als unallegorisches Begriffswort sich auf die durch jenen symbolisierte Handlung bezieht: V. 135 ... *reting celle plaisance*, 433 *Tele plaisance en eulz rechoivent*, 1243—44 ... *g'i prenoie ... plaisance ...*, 1295 *En succant pl. buvoit*. *Plaisance* ist nach alledem nicht primär (Anmut der Dame), sondern als seelischer Vorgang im Dichter ein sekundärer Hund: „Gefallen“.

In V. 608 ff. verursacht sein Biß die gefährliche *amoureuse litargie*. Mit seinem sanften Lecken betört er (616 bis 617) den Verliebten, der wie ein Schlafkranker dem Tod verfallen ist, weil jener ihm unbemerkt das Blut (anscheinend Symbol der Widerstandskraft) aussaugt (613—15, dabei wohl als Allegorie großzuschreiben; cf. 1783—84). Kein Schmerzgefühl läßt er im schlafkranken Verliebten aufkommen, aber den nachfolgenden Hunden ist dieser rettungslos verfallen (624—30). Diese symbolische Krankheit, durch welche die Urteilskraft eingeschläfert und der Widerstand gegen *Amours* geschwächt wird, enthält gute Allegorie, ist aber vom Tierbuch des R. de Fournival inspiriert (Hoe pag. XXXIV—XXXV). *Plaisance* ist auch an der zweiten allegorischen Krankheit, der *ydropsie*, beteiligt (1286 ff.), besser gesagt sie macht deren Wesen aus (1295 bis 1296). Die Hundeallegorie weicht hier freilich der

reinen Abstraktion. JA verstand es nicht, das dem *Rll* entlehnte Bild (16) seiner Allegorie harmonisch einzufügen (45).

Plaisance wird V. 484 mit *Voloirs* im gleichen Weg aufgestellt. Beide treten auch ferner nur zusammen auf, insgesamt bei fünf Angriffen (544—45, 642, 1266, 1583, 1696 bis 1697, 1713^{a18} u. ¹⁵), und werden viermal in einem Vers genannt. Dabei ist es sicher nicht Zufall, daß — abgesehen von dem unter Reimzwang stehenden V. 484 — stets *Voloirs* an zweiter Stelle genannt ist. Diese Reihenfolge deutet das Hervorgehen der Neigung aus der unbestimmteren Regung des Gefallens an. Die gleiche psychologisch gute Durchbildung der Allegorie äußert sich in V. 432—38: „Zuerst fassen die Jagdtiere im Anblick der (primären) Hunde *plaisance*, dann kommen *Amours* und *Voloirs* (letztere wohl die geistig-individuelle Neigung) hinzu, und diese führen das Tier ins Netz *Desirier* zu Lust oder Schmerz.“ Damit sind freilich die allegorischen Qualitäten von *Voloirs* fast erschöpft. Die Wendungen *affuit, saut, esprent, efforcier* sind mehr oder minder allen Hunden gemeinsam und muten unter dem Gesichtspunkt der Allegorie eben so nichtssagend an wie *corne, hue* bei *Amours* (29). Bessere Allegorie liegt darin, daß *Voloirs* — neben *Plaisance*, V. 1783 — es besonders auf das Herz des Tieres abgesehen hat (1713^{a15} *Voloirs par le coeur me tenoit*; 1785—86). Allerdings ist in der ersteren Stelle von Allegorie keine Rede mehr. Die Vorstellung, daß *Voloirs* (vor der *Prise*) das Jagdtier am Herz festhält, ist vielmehr eine zum Abstraktum *voloirs* gehörige Assoziation.

35. Die bedeutsamste Rolle unter allen Hunden spielt *Espoirs*. Fortgesetzt kämpft er gegen *Doute*, und V. 1612 bis 1613 entscheidet er durch deren endgültige Verdrängung den Eintritt in *Cuidier*, jenen Weg, in dem die *Prise* unvermeidlich ist. Die Verbindung mit *Dops Samblans* zu einem Allegoriepaar geschah unter dem Einfluß des *RR*, aber auch aufgrund ihrer inneren Zusammengehörigkeit: Hoffnung gründet sich auf das süße Äußere (8. *Balade*), daher kommt *Espoirs* meist nach *Samblans* (14, 32). Die Wich-

tigkeit der Hoffnung für die *Prise* ist reich allegorisiert. *Espoirs* ist nicht nur auf der Höhe der Handlung, bei den drei letzten großen Angriffen der Hunde, in entscheidender Rolle tätig, auch in der Zwischenzeit macht er dem Dichter viel Liebesnot (V. 1554 ff., 1622 ff.). Ferner bildet er mit der eben so wichtigen *Doute* das einzige tätige Gegensatzpaar (20, 43), und trägt mit Klugheit die Handlung in deren kritischem Stadium in *Amours'* Sinn vorwärts: während die anderen Hunde wild über den Dichter herfallen (1713^{a4}ff.), leckt jener allein ihn schmeichelnd, stärkt ihn und täuscht ihn über die Gefährlichkeit der Hunde und des Netzes hinweg (1706—10). Aber gerade durch dieses milde Verhalten führt er ihn ganz nach seinem Willen (1718—19), d. h. der *Prise* entgegen. Die Gefahren der hoffnungsfrohen Seelenverfassung, die in der Tat mit ihrer Unterschätzung der Widerstände (s. *E.*'s Rede V. 1416—40) und ihrer trügerischen Sicherheit (7. *Rondel*, V. 1458 ff.) dem Begehren nach dem Erhofften (=dem Netz *Desirs*) ganz nahe steht, bemüht sich JA noch durch zahlreiche andere Details anzudeuten, die aber häufig mitten in der Allegorie zur unallegorischen Rede führen, z. B. V. 1622—23 (... *dire en soushait me faisoit*), 1542 ... *en Dous Espoir s'embat*; hier ist *E.* nicht als allegorischer Hund vorstellbar. Zudem hat JA bei *Espoirs* sehr viel — teilweise mit wenig Geschick — dem *RR* entlehnt (14).

36. *Atrais*, nur einmal (V. 1593 ff.) auftretend, ist als Allegorie so unbedeutend, daß er nur durch die Gesellschaft der anderen Hunde überhaupt als solcher erkennbar ist. In mehrfacher Hinsicht interessiert dagegen die hermeneutische Frage, ob er als primärer oder sekundärer Hund aufgefaßt werden soll. Für *Atrais* als „Liebreiz der Dame“ könnte die bereits in 31 Anm. berührte Erwähnung einer *atraiant contenance* in V. 411 geltend gemacht werden, desgl. die Wendung *Amours me metoit au devant* (1604), von *cilz atrais savereus* (1603) gebraucht. Nun ist aber *metre au devant* ein auch anderwärts vom Hetzen der Hunde gebrauchter Jagdausdruck (493 *Biauté descouple et met devant*). V. 1603—04 braucht man so-

nach nicht wörtlich zu nehmen: „A. stellte den Liebreiz der Dame vor mich hin“, sondern allgemein: „*Amours* hetzte den Hund *Atrais*.“ (V. 1603 als Allegorie großzuschreiben.) Mit mehr Wahrscheinlichkeit wird man *Atrais* als die Zusammenfassung aller in V. 1583 ff. genannten Hunde, d. h. als seelischen Vorgang (sek. Hund) fassen dürfen. V. 1595 vertreibt er *Doute* vom Herzen, und durch das anknüpfende *Car* in V. 1596 ist er mit *li vouloir*, denen gleichfalls *Doutance* (1597) entgegensteht, auf eine Stufe gestellt, vielleicht sogar gleichgesetzt. Nach V. 1596—98 ist *Atrais* ein aus *Samblans* und *Espoirs* hervorgehender, begrifflich einem gesteigerten *Voloirs* (*croissent li vouloir*) nahestehender Reizzustand des Gemütes (*cuers*, s. 40). Dafür spricht besonders die häufige Nennung des letzteren (1592, 1595 *En*, 1598 ff., 1605) als Wirkungsbereich des *Atrais*, desgl. die Tatsache, daß die *Prise* der Seele das Ziel der Handlung ist und folglich letztere auf ihrer Höhe von sekundären Hunden getragen sein muß (25, 33).

V. 1593 ist textlich noch unklar:

A: *Les choses que consent Atrait* („die A. eingibt“),

B: ... *que consaulz Atrait* („welche A. rät“, *consulat*),

C: ... *qui cueillent Atrait* (unklar; „welche den A. hervorrufen“?).

Hoe konjiziert, noch in Unkenntnis der anderen Hss., aber unbefriedigt von den syntaktischen Verhältnissen der A-Hs., *les choses qui causent Atrait* („welche den A. hervorrufen“).

Es ist beachtenswert, und wieder ein Anzeichen für A. als sek. Hund, daß alle drei Hs.-Varianten übereinstimmend auf *Atrait* als „Reizzustand des Gemütslebens“ deuten. Auch Hoe's Konjektur läßt diese Auffassung zu.

37. JA's Selbсталlegorie steht und fällt mit dem Symbol, daß er als *Amours'* Jagdtier vor dessen Meute durch den Jugendwald flieht. Stellen wie V. 1219—20

... *onques mais homs*

Ne fu si griefment assaillis

ändern nichts daran, daß dieser Gesichtspunkt für die Beurteilung der ganzen Selbсталlegorie maßgebend ist, sondern gehören ebenso wie die direkten Reden zu den In-

konsequenzen, an denen JA's Allegorie überreich ist. Hierher gehört u. a. auch V. 370—71 *Aucunes (sc. bestes) prenoit . . . par dons ou par innocence*, sowie V. 386—87 . . . *lez bestez prises vëoie en toute hounour aprises*, und V. 893 ff. (Angriff von *Souvenirs*), wo *lit, chevés* nicht zur Jagdtierallegorie passen. Die drei zuletzt erwähnten Inkonsequenzen scheinen auf den Einfluß des *RR* zurückzugehen: *dons* (371) spielen in den *Commandemens*, wie auch in deren Parodie, der Rede der *Vieille*, eine große Rolle; zu V. 387 s. 11, zu 893 ff. s. 13, 33. Auch hier tritt zutage, daß JA das aus seinen Vorbildern Übernommene seiner Allegorie nicht immer geschickt einfügt.

Eine der ganzen Allegorie der *PA* anhaftende Schwäche liegt auch in dem widernatürlichen Verhältnis zwischen den Jagdtieren und den Hunden (422—34, 724—25): . . . *s'il fuient, eulz les suiroient* (431). Auch die Ich-Erzählung paßt wenig zur Jagdtierallegorie (42). Viele von diesen Unstimmigkeiten wird man indessen bei einer Kritik der Allegorie noch hinnehmen müssen, da schließlich auch die beste Allegorie ihre in der Eigenart der Gattung begründeten Schwächen hat.

38. Zunächst werden die Sinne des Dichters in das Liebeserlebnis verwickelt (25). Bei aller Abhängigkeit von R. de Fournival (Hoe pag. XXXIV—XXXV) und vom *RR* (16) wird man ihre breit angelegte und oft mit guter Psychologie durchgeführte Rolle zum guten Teil aus dem persönlichen Gedankenkreis des jungen Mönches ableiten dürfen. Das ständige Wachen über die Sinne, besonders die Zucht der Augen (vgl. die wichtige Rolle des *Regars*), ist eines der Fundamente aller auf das Coelibat hinzielenden Askese und wurde als wohlvertrautes Gedankenelement in die Analyse des Liebeserlebnisses übernommen. Hier liegt eine der Wurzeln der Dichtung.¹⁾

Für die Beurteilung der Gesamtallegorie ist die Tatsache

¹⁾ Damit hängt es auch zusammen, daß mehrfach die Flucht vor *Amours* dem Sinn nach als Pflicht bezeichnet ist, z. B. in V. 784—85, 1487—88.

von grundlegender Bedeutung, daß JA nicht nur sich selbst unter dem Bild des Jagdtieres einführt. Auch seine Sinne sind als solche allegorisiert und bewegen sich oft unabhängig und in räumlicher Entfernung von dem im *buisson* verborgenen Herzen durch den Wald *Jonece*. In V. 881—87 z. B. gehen *Regars* und *Oirs* nach ihrem Erlebnis in den Wegen zurück zu *cuers* und berichten ihm.

Regars, zeitlich und dem Rang nach der erste, auch von bedeutendem Einfluß auf die *Prise* der anderen Sinne, ist mit reicher Allegorie bedacht. Ganz in der naturwidrigen in V. 431 u. a. angedeuteten Art benimmt er sich gegen die Hunde, ist V. 536—43 so töricht wie der Tiger vor dem Spiegel, sodaß er gleich anfangs *Plaisance's* Angriff erläge, wenn ihn nicht *Doute* vor der *litargie* warnen würde (546 ff.). V. 645, kaum dem Angriff entronnen, läuft er fortwährend zu den Hunden zurück und sieht sich nach *Biautés* um, sodaß er von der nachdrängenden Meute nach *Compaignie* gedrängt wird. Hier verbirgt er sich (690), leidend unter den empfangenen Bissen (666—67) und dennoch verliebt (4. *Balade*). V. 1269—70 steht er dem erneuten Angriff der Hunde ganz apathisch gegenüber und trinkt sich im Anschauen von *Biautés* die Wassersucht (1287), in deren Endstadium er sich nicht mehr bewegen kann und gefangen wird (1380—84). Dies alles, besonders die Symbolisierung der verliebten Selbsttäuschung durch die beiden Krankheiten, ist lebendige Allegorie, die freilich nur zum kleineren Teil JA's Eigentum ist (16, 34).

Neben der ausgesprochenen Jagdtierallegorie ist das zweite charakteristische Merkmal des *Regars* ein durchaus menschliches Seelenleben. Er hat Gemütsbewegungen (531, 550, 634, 660, 665, 873, 1290, 1295), die sich auch in seiner *contenance* äußern (533, 551), spricht von seinem Herzen (3. *Rondel*, wohl von ihm gesprochen, 4. *Balade*), stellt ganz verstandesmäßige Erwägungen an (554—72), — auch die an ihn gerichtete Warnung von *Doute* und *Avis* (594 ff.) darf hier erwähnt werden, cf. 41 — und erhofft als Liebender den Minnelohn (4. u. 5. *Balade*). Er hat sogar Sinneseindrücke, die nicht seiner Eigenart

entsprechen: V. 631 hört er; das gleiche gilt von V. 677, wo er die *dit avisé* der Dame preist.

Oïrs, der von *Compaignie* aus nach dem Angriff von *Renons* und *Los* zusammen mit *Regars* zum *buisson* flieht, ist jenem in jeder Hinsicht ähnlich. Aus seiner anfänglichen, weder von Schmerz noch Freude bewegten Gleichgültigkeit (V. 700—703) wird sein Gemüts- und Verstandesleben durch das Bellen seiner beiden Widersacher herausgerissen (790 ff.). Ohne *Oubliz'* Dazwischentreten (837) wäre auch er sogleich zur Liebe und zur *Prise* bereit (826—31). Zwischen Furcht und Freude schwankend (844), wird er schließlich von *Amours* verliebt gemacht und gefangen (1389). V. 1713^{a8} *Renon trouvoit* bezeugt von ihm die gleiche Aktivität den Hunden gegenüber wie bei *Regars*. Wie dieser ist er nicht nur Träger einer rein wahrnehmenden Sinnestätigkeit, sondern eines weit mehr umfassenden Seelenlebens.

Ebenso sind die drei übrigen Sinne vorzustellen. *Touchiers*, *Gousters* und *Oudourers*, V. 305—09 nach *Regars* und *Oïrs* genannt, treten entsprechend der Eigenart der Minne JA's (respektvoller „*amor de lonh*“) viel weniger hervor, da sie nur im vertrauten Umgang tätig sein könnten. Die zwei erstgenannten hoffen nach *Souvenirs'* Schönheits-schilderung auf *Amours'* Wonne (V. 1036 ff.) und tadeln das vor *Amours* fliehende Herz (1047—48). Im übrigen sind alle drei sehr summarisch abgetan. Das äußert sich besonders in der zusammenfassenden Wendung *Mi autre sens* (1390) und der Allgemeinheit der Ausdrücke in V. 1272—74:

Gousters restoit tous entrepris,
Touchiers vauroit ja estre pris
Et Flairiers;...

und 1393 ... *sont prest d'eus a Amours rendre*, sowie daraus, daß bei ihrer Gefangennahme gar keine Hunde tätig sind. Charakteristisch für ihre Bedeutungslosigkeit ist es, daß der Schreiber der A-Hs. in V. 1274 *flairiers* (für *oudourers* 309) falsch las und das sinnlose

faitiers ¹⁾ schrieb, sowie daß der Dichter selbst in V. 1713^{a7-9} nur noch an *Regars* und *Oïrs* denkt.

39. Nur an einer einzigen, wohl vom *RR* inspirierten Stelle (V. 883—87, s. 16) hat *JA* die Rolle der Sinne als Berichterstatter der Seele mit wirklichkeitsgetreuer Allegorie wiedergegeben. Im übrigen durchbricht er ständig, auch schon in den jener Stelle vorausgehenden 300 Versen, diese Allegorie, indem er ihnen Bewußtseinsvorgänge und Handlungen beilegt, deren Träger nur die Seele bzw. der ganze Mensch sein kann. Der Ursprung dieses Fehlers liegt nicht in mangelhafter Erkenntnis des verwickelten seelischen Vorgangs, sondern in der Allegorie. In dem zu schildernden Erlebnis mußte den Sinnen eine sehr wichtige Rolle eingeräumt werden. In dem allegorischen Rahmen seines Gedichtes fand *JA* nur die einzige Möglichkeit, sie als *Amours'* Jagdtiere darzustellen, die sich von dem noch unwissenden — im Kindheitsbusch verbleibenden — Menschen entfernen. Nun ist aber letzterer gleichfalls als *Amours'* Jagdtier allegorisiert (37). Vor der kühnen, allegorisch kaum zu meisternden Folgerung, sich selbst mit seinem Innen- und Außenleben als ein Bündel allegorischer Jagdtiere darzustellen, scheute der Dichter zurück. Er verfiel, unbekümmert um die Konsequenzen, in den naheliegenden Fehler, die als individuelle Wesen allegorisierten Sinne zu Trägern aller einem Individuum eigenen seelischen Vorgänge zu machen. Hier, wo *JA's* eigene Ausgestaltung der aus der älteren Literatur übernommenen Allegorie einsetzt, liegt der Keim des Zerfalls und der Ausgangspunkt von vielen in seiner Allegorie enthaltenen Unstimmigkeiten.

Unter den letzteren tritt besonders häufig die hervor, daß *JA* trotz der in der Jagdtierallegorie begründeten ursprünglichen Vorstellung von der individuellen Freiheit der Sinnesallegorien sich nicht von der Wirklichkeit freimachen kann, in der die Sinne mit der Person und dadurch untereinander untrennbar verbunden sind. Daraus erklärt sich z. B. die allegorisch unbefriedigende Motivierung des

¹⁾ Das richtige *flairiers* ist durch *BC* belegt.

Auftretens von *Oïrs*: *Regars* wird V. 655 nach *Compaignie* getrieben, verliert dort *Biautés* aus den Augen (656) und verbirgt sich (689—90) vor den Hunden. Da „findet er neben sich den *Oïrs*“ (694), ohne daß erklärt wird, wie dieser zu *Regars* aus dem *buisson* gekommen ist. *Oïrs*' Erlebnis beginnt dann gleichfalls unter dem Bild der Jagdtierallegorie (38), und trotzdem ist er in V. 795—97 abermals örtlich an *Regars* gebunden. Während endlich dieser nach V. 689—90 noch als *muciés* und *embusciés* vorzustellen ist, entflieht *Oïrz* infolge des Eingreifens von *Oubliz* den Hunden (840—45). Trotz der sich daraus ergebenden räumlichen Entfernung sprechen beide gemeinsam (847) die 5. *Balade*. Gegenseitige örtliche Gebundenheit zwischen Sinnen und erlebender Person besteht in V. 1275—76 *Mi sens ne m'aideront jamais a fuïr*, sowie V. 1046—53. Im ersten Fall ist der Dichter in seiner Flucht vor *Amours* durch das Zögern der Sinne aufgehalten (ähnlich V. 1310—13), im anderen tadeln diese die hartnäckige Flucht des Herzens, weil sie ihrem verliebten Verweilen hinderlich ist.

Wir befinden uns hier, kaum daß wir das kleine Gebiet betreten haben, in dem JA als Allegoriedichter schöpferisch wird, schon auf der Grenzlinie zwischen Allegorie und unallegorischer Erzählung. Äußerlich tragen *Regars* und *Oïrs* noch die allegorischen Eigenschaften von *Amours*' Jagdtieren, in Wahrheit sind sie in der Gedankenwelt des Dichters meist ganz unallegorisch „seine Sinne“; daher V. 893 *ses sens*, 1051 *si sens*, 1060, 1275, 1352, 1713^{a6} *mi sens* u. a. Besonders beachtenswert sind V. 695 *C'estoit li secons de mes sens*, sowie 487 *Avoie adont mes sens ouvers*. Der nächste V. (*Pour moi deduire par Jonece*) bestätigt die schon mit *ouvers* vollendete Durchbrechung der Jagdtierallegorie: nach dieser ergötzt sich nicht der Dichter in den zwei ersten Wegen, sondern lediglich die allegorischen Jagdtiere *R.* und *O.* (Ähnlich V. 287—88.) Während die letztgenannten Inkonsequenzen an sich noch hingegenommen werden könnten, weil sie in der allegorisch noch unfertigen (44) Einleitung des Gedichtes begegnen, wird auch V. 695 ff.,

mitten in der allegorischen Handlung, deren Träger nur *Amours, Oïrs, Renons* und *Loz* sind, fortgesetzt die Allegorie durch unallegorische Rede zerstört, so V. 707 *me sui-oit*, 711 *devenisse amis*, 715 *les mez ot huëz*, am stärksten 727 *j'oi les abais* (vgl. hiergegen V. 789—90 *cez dous abais entendi Oïrs*). Ebenso wird die *Regars*-Handlung, nachdem sich dieser in V. 1282—1314 an *Biautés* die Wassersucht getrunken hat, in V. 1315 ff. durchbrochen: nicht der Dichter hätte nach aufgegebener Flucht sich mitten unter den Hunden (1316) im Anblick (1320) der Schönheit der Dame zu ergötzen (1317—19), sondern *Regars* hätte sich dem Hund *Biautés* zu nähern. (Ähnlich 1363 *Au vëoir ma dame*.)

Hiernach ist es nicht zu verwundern, daß die Reden der Sinnesallegorien sich in nichts von den unallegorischen Herzensergüssen des Dichters unterscheiden. *Regars* erwartet sich aus dem Minnedienst *santés et vie* (571). In der 4. *Balade* spricht er von seinem verliebten Herzen (Refrain) und erhofft sich als Lohn für seinen treuen Dienst (682—84) die Gewährung des *don désiré* (686), — das er als Sinn gar nicht empfangen kann. Daß aus diesen Reden der Sinne in Wahrheit die liebende Seele des Dichters spricht, läßt sich an der 5. *Balade* leicht nachweisen. Nach V. 847 wird sie von *Regars* und *Oïrs* gesprochen. Trotzdem spricht vom ersten Vers an, auch im Refrain, konsequent die 1. Pers. Sing., d. h. der Dichter selbst unter dem Bann der von jenen zwei Sinnen empfangenen Eindrücke.

Damit dürfte der Schlüssel für die richtige Beurteilung der Sinnesallegorien gefunden sein. Der Umstand, daß bei ihnen die ursprünglich vorhandene Jagdtierallegorie häufiger durchbrochen als eingehalten ist, erklärt sich daraus, daß die konsequente Durchführung der auf die einzelnen Sinne angewandten Jagdtierallegorie unmögliche Vorstellungen ergeben würde (der Dichter als ein Bündel allegorischer Tiere). Daher begnügt sich JA mit dem Gleichnis. Sinne, Gemüt und Denken werden unterschiedslos in gleichnishafter Manier mit den Eigenschaften

eines vor *Amours* fliehenden Tieres ausgestattet, ohne daß aber die allegorischen Konsequenzen gezogen wären. *Regars* ist lediglich der sehende Dichter, *Oïrs* der hörende usw. Damit sind die angedeuteten Widersprüche aber nur erklärt, nicht entschuldigt. Weil sich das Gleichnis als unvollkommener Ersatz für Allegorie erweist, stören sie die allegorische Harmonie. Bei aller Verwandtschaft mit der Allegorie ist das Gleichnis als literarisches Ausdrucksmittel mit jener nicht identisch (24), sodaß die Mischung der beiden Gattungen kein homogenes Ganzes zeitigen kann. Als bezeichnendes Beispiel für die Unbedenklichkeit, mit der JA mitten in der Allegorie zum Gleichnis greift, sei V. 1313—14 angeführt, wo aus dem Hund *Biautés* die Quelle wird, an der *Regars* trinkt (cf. 45). Besonders die *Prise* der Sinne ist reines Gleichnis. Die nächstliegenden Folgerungen aus ihrer Gefangennahme (Entfernung vom Dichter, Tötung usw.) sind nicht gezogen. Die Allgemeinheit und Farblosigkeit der bei ihrer *Prise* gebrauchten Wendungen (V. 1380—93) läßt gar keine konkrete allegorische Vorstellung aufkommen. In V. 1704—05

*Et sambloit, tant ere esperdus,
Que j'eüsse mes sens perdus*

bezeugt JA durch den Konjunktiv *j'eüsse*, wie wenig die längst geschehene *Prise* der Sinne (cf. V. 1379 *j'avoie mes sens perdus*) für ihn zur subjektiven Wirklichkeit geworden ist. Auch wenn JA mit V. 1705 nur sagen wollte „Ich war einer Ohnmacht nahe“, durfte er in Anbetracht der allegorischen Rolle seiner Sinne die erwähnte Wendung nicht gebrauchen.

40. Nach den ersten Angriffen auf die Sinne folgen jene auf *cuers* (883 ff.). Dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend ist letzteres manchmal als körperliches Herz das Symbol der Neigung (s. u.), meist aber in begrifflich weiterer Fassung der Sitz des Gemütslebens überhaupt, so u. a. in V. 426, 1395—96, 1411—14, 1460, 1538—40, 1590—1611. In der zuletzt angeführten Stelle ergeben die zum Herzen in Beziehung tretenden Allegorien — lauter Gemütsbe-

wegungen (*Atrais, Doute, Espoirs, Cuidier*) — übereinstimmend die gleiche Deutung für *cuers*. Psychologisch ist die für den Verlauf des Liebeserlebnisses höchst wichtige Rolle des Gemütslebens richtig erkannt: von den sich widersprechenden Bestrebungen der sinnlichen und der geistigen Natur wird es lange in wechselvollem Kampf hin- und hergerissen; erst nachdem seine Erregung ausgeschwungen hat (*Doute's* endgültige Vertreibung 1610—12), geschieht der erste entscheidende Schritt zur *Prise* (Eintritt in *Cuidier* 1613). Die Allegorie dagegen ist noch schwächer als bei den Sinnen. Gelegentliche Anwendung der Jagdterminologie ergibt im Zusammenhang mit dem Auftreten *Amours'* und seiner Meute das Bild des gehetzten Jagdtieres *cuers*, das sich unter den Hunden bewegt und sich von den Sinnen berichten läßt (764, 1047—48, 1102, 1277, 1279—80, 1395, 1598, 1603—09, 1727 u. a.), sich sogar zeitweise in räumlicher Entfernung von diesen (38) aufhält (631—36, 881—84, 1277—78). Diese Allegorie ist indessen durchweg äußerliches Beiwerk, bewegt sich in allgemeinen, farblosen Wendungen und erreicht bestenfalls die Stufe des Gleichnisses. Zudem ist sie fortgesetzt durchbrochen.

Vor allem ist sie natürlich an jenen Stellen völlig aufgegeben, wo *cuers* als körperliches Herz das Sinnbild der Neigung ist, so V. 658—59, 1783, 1795, 1801 (stets mit Beziehung auf das *afaitement*, bei dem das Herz des erlegten Jagdtieres den Hunden bzw. der Dame zufällt). Was ferner schon bei den Sinnen festzustellen war, daß sie nämlich oft in den Bereich des Gemütslebens übergreifen — lange bevor *cuers* formell-allegorisch durch den Bericht der Sinne in das Liebeserlebnis verwickelt wird (V. 883 ff.), sind diese schon Träger von Gemütsbewegungen (38, 39) —, geschieht noch häufiger vonseiten der 1. Person in mehr oder weniger unallegorischer Selbstanalyse (Typus „*mon cuer*“), z. B. in V. 710—11, 1044—45, 1306, 1481, 1555, 1590—92, 1691—92 u. a. Daher kämpfen auch die Sinne bald gegen *cuers* (1047), bald „*a mi*“ (1059—60). Damit ist nicht nur die tatsächliche Grenze zwischen Gemüt und

1. Person (= Verstand usw., s. 42) überschritten, sondern auch die ursprüngliche allegorische Vorstellung von *cuers* als *Amours'* Jagdtier fortgesetzt durchbrochen. Hier tritt die Schwäche deutlich zutage, an der JA's Selbstallegorie vornehmlich leidet: Hand in Hand mit dem Mangel einer streng konsequenten Durchführung der begonnenen allegorischen Selbstteilung geht der einer scharfen allegorischen Abgrenzung der einzelnen Bereiche des Seelenlebens untereinander. Daher löst sich JA's Selbstallegorie mehr und mehr in Gleichnisse auf. Wohin dies bei *cuers* führt, sieht man an V. 1599 ... *le nourrissent et maintiennent* (v. *Samblans* und *Espoirs*), wo der bildhafte Gehalt des Gleichnisses die konkrete allegorische Vorstellbarkeit überwiegt; damit werden aber auch die Hunde S. und E. zu Abstraktionen: das Gleichnis zerstört die allegorische Umgebung (cf. 39 zu V. 1313—14), weil es auch Bilder zuläßt, die dem allegorischen Grundgedanken eines Werkes nicht Rechnung tragen (24).

41. *Cuers* ist übrigens nicht die einzige Allegorie des Gemütslebens. JA hat den Versuch gemacht, eine für seine Minne charakteristische Gemütsbewegung, *Doute de faillir*, allegorisch zu gestalten. Neben dem erwähnten Namen begegnen noch *Doutance* und *Doute*. Hoe unterscheidet pag. XXXII bei Aufzählung der Gegensatzpaare zu Unrecht zwischen *Doute de f.*, die mit *Avis* die Hunde *Biautés* und *Plaisance* zu Gegnern hat, und *Doutance*, die *Espoirs* bekämpft. Letzterem tritt in V. 1548—55 *Doute de faillir* ohne *Avis*, 1527—28 *Doute* entgegen, nachdem der Angriff V. 1496 durch *Doutance* eingeleitet wurde. Die hierbei gebrauchte Wendung *sus moi se rembat* setzt einen früheren Angriff der *Doutance* voraus, der nur in jenem der *Doute de faillir* V. 591 erblickt werden kann. *Doute*, gegen die sich *cuers* in V. 1535 wehrt, ist V. 1594 ff., im Kampf gegen *Atrais*, mit *Doutance* (1597) gleichgesetzt, wie aus dem einleitenden *Car* (1596) hervorgeht. Dies alles zusammen genommen beweist die Identität von allen dreien. Die Erfordernisse des Reimes (591, 1548, unallegorisch 440), noch

mehr die des Versmaßes bedingten die verschiedene Benennung.¹⁾

Nach V. 440 fliehen die Jagdtiere *par vertu* (Verneinung der Liebe — JA als Mönch) oder *par doutance* (Angst vor den Leiden der bejahten Liebe). Begrifflich ist *Doutance* gelegentlich das instinktive Bangen des Unberührten vor den Leiden der *Prise* (601 ff., 1522—24), meist aber, wie der Name *Doute de faillir* sagt, konventionelles Bangen des gesellschaftlich niedrig stehenden Minnedichters vor der Abweisung durch die hochstehende Dame (V. 1146—93, 1206—16, 7. *Rondel*, 1510—11, 1600—02, 1628, 1878—79).

JA's Absicht, aus *Doute* eine Allegorie zu machen, ist unverkennbar. Die Wortwahl entspricht dem Jagdmilieu (*seurvindrent* 592, *se rembat* 1496, *fors boutee* 1610, *vuidier* 1612), allegorische Hunde treten ihr gegenüber (*Plaisance*, *Espoirs*, *Atrais*, s. bes. V. 1594—95), wie diese spricht sie (594 ff., 1500 ff.). All dies kann indessen nicht darüber hinwegtäuschen, daß *Doute* als konkrete Gestalt im Rahmen der Gesamtallegorie nicht vorstellbar ist. Eine menschliche Allegorie außer *Amours* hat dort keinen Platz. Im RR ist *Paour* eine lebensvolle Allegorie, etwa „die furchterfüllte Dame“, für die PA dürften — abgesehen von der Eigenart der Gesamtallegorie — auch Wendungen wie *sus moi se rembat* (1496), *aloit Doute retraiant* (v. Herzen, 1595), *le fist de moi vuidier* (1612) eine analoge Auffassung verbieten. V. 1496 sowie 1610—11 *fors boutee* könnten die Vorstellung erwecken, als sei *Doute* als Hund gedacht, der dem Dichter nach Art der Jagdhunde zusetzt. Nun wirken aber alle Hunde des Jugendwaldes für *Amours*,

¹⁾ Ähnlich V. 1613, 1616 *Cuidier* statt *Fol C.* (240), 699 *bois*, 880 *buissoncel d'Enfance* statt *buisson d'e.* (381, *enfance* als Allegorie wohl großzuschreiben), oder in *Rll Astenance* 11 485 statt *Contrainte-Astenance*. Wie in *PA Dous Voloir* (1648) für das sonst gebrauchte *Voloir*, *Dous Samblans* (1401) für *Samblans*, so bestätigt die Variante der Hs. A 1492 *Pensé Dous* für *Pensé dont* (BC), daß solche Veränderungen von Allegorienamen nicht ungewöhnlich und sogar den Schreibern geläufig waren. Vgl. in *Prison d'Amours* V. 1069 und 2538 *rouelle*, V. 840 und 2464 *roielle* statt des sonst gebrauchten *roe* V. 844 u. ö.

während *Doute* als liebeindlicher, d. h. gegen *Amours'* Meute kämpfender Hund vorzustellen wäre. Diese Annahme ergäbe ein ganz unmögliches Jagdbild und findet an keiner Stelle der Dichtung eine Stütze. *Doute de faillir* ist sonach keine Allegorie, sondern reine Abstraktion. Es ist bezeichnend für JA's allegorische Kunst, wie leicht er sich über diesen Mangel hinwegtäuscht und, ohne jede Spur einer logisch begründeten, konkreten Vorstellung von *Doute*, mit oberflächlicher allegorischer Manier den Forderungen allegorischer Darstellungskunst Genüge geleistet zu haben glaubt. Damit erklären sich auch einige auf *Doute* bezügliche Stellen, in denen auch im Ausdruck die Allegorie so gut wie aufgegeben ist, z. B. V. 1551 *me vient en ramembrance*, 1553 *je l'ai arriere mis*.

Auf gleicher allegorischer Stufe mit *Doute* stehen die noch viel flüchtiger gezeichneten Abstraktionen *Avis* (592) und *Oubliz li fuis Ignorance* (836—37). Ersterer tritt schon vor dem Geselligkeitweg in *Leëce* auf; ratsamer als die begriffliche Fassung „Vernünftiger Rat“ (Hoe pag. XI) dürfte daher „Vernünftige Einsicht“ sein (17, vermutlicher Einfluß von *Raison*), da die Stellungnahme der beratenden Freunde zum Liebeserlebnis des Dichters erst in *Compaignie* erfolgt (*Renons, Loz, 32*). Auch die Anführung des Verwandtschaftsverhältnisses bei *Oubliz* hebt dessen allegorische Qualitäten nicht, scheint vielmehr als äußerliches Stilmittel dem *RR* entnommen zu sein, in dem *parenté* und *linage* von Allegorien oft erwähnt werden, z. B. V. 2851 und 15899 bei *Honte*, 10290 ff. von *Larrecin*, 11226 ff. von *Faux-Semblans*. (Cf. *Panthere d'Amours*, V. 2101—03, wo *Merci Pitié's* Tochter ist.)

42. *Doute* erweist sich, besonders in ihren Reden, meist als verstandesmäßig begründete Furcht und kann somit auch als Ansatz zu einer Allegorisierung des Verstandes angesehen werden. Im übrigen ist die Gefangennahme der wichtigsten Seelenkräfte (Verstand und bes. Wille, 25) nicht durch Allegorien, etwa von der Art des *Regars*, sondern durch die 1. Person getragen, die damit und durch ihr häufiges Übergreifen in das Gebiet der Sinne und des

Gemütes (s. d.) zum Hauptträger des gesamten wechselvollen Erlebnisses wird. Manchmal spricht aus ihr die sinnliche zur *Prise* geneigte Natur, für die *Amours* nur der *dous venerres soutieus* (1397) ist, der den Menschen zu dessen Glück (*par bon eür* 395) aus der kindlichen Unwissenheit herausführt und ihm durch die Jagd Ergötzen (1046, 1689) und Erfüllung seiner Sehnsucht (8. *Balade*) bereitet, oft aber auch der sein Erlebnis von der höheren Werte des Geistigen objektiv beurteilende denkende Mensch, der schon durch seine Erzählerrolle eine gewisse Distanz dazu gewonnen hat und in der *Prise* ein Unheil, in der Bereitschaft dazu eine Torheit sehen muß, weil dadurch die freie geistige Seele wenigstens teilweise unter die Herrschaft der niederen sinnlichen Natur kommt (s. V. 394 *iere asseür*, 1194—1200, bes. *outré raison*, sowie jene Stellen, an denen das Verhalten der sinnlichen Natur wörtlich oder dem Sinn nach als *folie* bezeichnet wird, z. B. Name *Fol Cuidier*, V. 431, 1321—22, 1687, 1732). Wohl entspricht dieses hin- und herschwankende Verhalten der 1. Person dem Verlauf der Handlung. Auch die Allegorie ist nicht ganz aufgegeben, indem der sein Erlebnis erzählende Dichter sich ständig unter dem allegorischen Bild von *Amours'* Jagdtier darstellt. Aber dadurch, daß die Rollen der in des Dichters Seele einander widerstreitenden Kräfte zum Teil in unallegorischer Rede der 1. Person vereinigt sind, ist der mit den Sinnen und mit *cuers* beschrittene Weg der Selbstallegorie nicht konsequent weitergeführt. Letzteres hätte zu geschehen durch Einführung von Allegorien auf Verstand und Wille. Der seelische Konflikt im entscheidenden Stadium der Handlung, das Fortschreiten zur endgültigen Zustimmung des Verstandes (V. 1754 ... *or sui je de ce tous fis*) und des Willens (V. 1796) ist psychologisch gut analysiert; aber daß dabei die Allegorie als Darstellungsform fast keine Rolle mehr spielt, darüber vermag die äußerliche Selbstallegorisierung des Dichters als *Amours'* Jagdtier nicht hinwegzutäuschen. Auch seine Reden und Erwägungen (z. B. V. 1124—1218) sind ganz die eines Menschen und könnten fast durchweg in einem unallego-

rischen Gedicht vorkommen. Statt handelnder und sprechender Allegorien oder doch Abstraktionen (*Doute*) handelt und spricht der Dichter selbst. Dadurch verfällt die mit *Regars* begonnene allegorische Selbstteilung in völlige Anarchie. Gerade in dem der *Prise* unmittelbar vorausgehenden Kampf, in jener Phase der Handlung, wo das Ringen zwischen *Amours'* Macht und den Widerständen im Menschen seinen Höhepunkt erreicht, wäre in einem allegorischen Gedicht die reichste Entfaltung allegorischer Darstellungsmittel am Platz. In Wirklichkeit hat dort JA's Allegorie schon aufgehört, nachdem sie in *Doute* zur Abstraktion geführt hat.

43. Es ist endlich noch zu untersuchen, welche Entwicklung die aus dem *RR* übernommenen architektonischen Ausdrucksmittel in JA's Allegorie (vgl. Hoe pag. XXXI—XXXII) unter seinen Händen genommen haben. In 20 mußte im Interesse der Quellenfrage einiges vorweggenommen werden was hierher gehört. Fünf Allegoriepaare treten auf: *Renons-Los*, *Souvenirs-Pensee*, *Plaisance-Voloirs*, *Samblans-Espoirs*, *Doute-Avis*. In 32—34 wurde die innere Zusammengehörigkeit der ersten drei Paare betont, sowie daß die Reihenfolge ihres Auftretens psychologisch treffend die des Erlebnisses wiedergibt. Das gleiche gilt von den zwei übrigen: Hoffnung gründet sich auf das süße Äußere; *Doute*, die Furcht vor Mißerfolg, bereitet die verstandesmäßige Einsicht (*Avis*) vor. Die Idee der Zusammenarbeit innerhalb der Paare, bei *Renons-Los* gut, bei den zwei folgenden (sekundären) Paaren im Verlauf der Jagd noch befriedigend durchgeführt, sinkt bei *Samblans-Espoirs* zur äußerlichen Form herab: wohl tritt S. gleich den anderen fast stets mit seinem Partner zum Paar verbündet auf, aber die Handlung ist dabei ausschließlich von E. getragen (14, 20, 32). Noch weniger verstand es JA bei *Doute-Avis*, die Form des Allegoriepaares mit eigenem Inhalt zu beleben. *Avis* tritt nach *Doute's* erstem Angriff nicht mehr mit auf. Bezeichnenderweise sprechen dort beide zusammen eine gemeinsame Rede (593 ff.). Dadurch mutet die Einführung des *Avis* als Anzeichen eines rein

äußerlichen Strebens nach Allegoriepaaren an, das schon früher (9) beobachtet wurde.

Die von Hoe pag. XXXII aufgezählten drei Gegensatzpaare verringern sich durch das über *Doute* (41) Gesagte auf zwei. Wohl kämpft letztere in ihrer ersten Rede (594 ff.) gegen *Biautés* und bes. *Plaisance*, aber später treten diese noch mehrmals auf, ohne daß ihnen *Doute* entgegentritt. Sie findet vielmehr erst beim 7. Angriff (Weg *Cointise*) ihren eigentlichen Gegner in *Espoirs*. Die absichtliche Gegenüberstellung der beiden ist unverkennbar. Gleich im Eingang seiner Rede bekämpft *Espoirs* des Dichters Furcht (*espeürés* 1418), und die dadurch hervorgerufene zuversichtliche Grundstimmung des Monologes V. 1464 ff. ist in V. 1461—62 durch die gleichen Reimwörter wie in *Espoirs'* Rede (1418—19) charakterisiert. *Doute* zerstört diese Sicherheit (*biens*, V. 1499), nennt *Espoirs*, ihren Hauptfeind, wiederholt (V. 1501, 1504; — V. 1523, auf der gedanklichen und formalen Höhe ihrer Rede, trifft sie ihn mit dem scharfen Wort „*I. fol espoir*“ —) und schließt mit einem auf die zwei letzten Verse (1489 bis 1490) jenes Monologes reimenden Verspaar (1523—24). Besonders in V. 1527—28 ist ihre Gegnerschaft betont, desgl. 1548—54. Dort, auf der Höhe der Jagdhandlung, verkörpert dieses Gegensatzpaar den ganzen Seelenkampf des Dichters. Nach *Doute's* Vertreibung wird dieser unter dem Einfluß ihres Gegners sogleich nach *Cuidier* gedrängt und findet dort besonderes Gefallen an *Espoirs* (1622), der ihn noch kurz vor der *Prise* (V. 1706—08) achtlos auf die von den anderen Hunden drohende Gefahr macht.

Neben *Espoirs* bekämpft nun *Doute* auch dessen Gefährten *Dous Samblans*, indem sie wiederholt die durch *Regars* wahrgenommene (1512) *doucour* der Dame in Frage zieht (1506, 1513, 1518—21). Auch an die Gegenüberstellung *Doutance—Samblans et Espoirs* (V. 1597—98) darf erinnert werden. Die konsequente Durchführung dieses Gegensatzpaares, eingangs schon durch den Kampf der *Doute* gegen *Biautés* und *Plaisance* (s. o.) gestört, leidet weiterhin dadurch, daß den Endsieg über *D.* nicht *Espoirs*,

sondern *Atrais* erringt (V. 1594—95). Sonach löst sich das Gegensatzpaar *Doute—Espoirs* in eine „Stammesfeindschaft“ der ersteren gegen mehrere mit *E.* verwandte Allegorien auf: *Biautés-Dous Samblans-Plaisance-Espoirs-Atrais*.

Von einem Gegensatzpaar *Oubliz—Renons+Los* kann man kaum sprechen. Das einmalige Auftreten des *Oubliz* (V. 837) im Verein mit der farblosen, aller Anschaulichkeit entbehrenden Allegorie (*anientissoit*) legt den Schluß nahe, daß die Einführung dieses Paares nur formalem Streben entsprang.

JA verstand es nur in sehr beschränktem Maß, die beiden dem *RR* entlehnten architektonischen Ausdrucksmittel mit eigenem darstellerischen Gehalt zu erfüllen. Während dort ein kunstvoll gegliedertes System von Allegorien den hin- und herwogenden Kampf zwischen den Gegnern und Förderern der Liebe verkörpert, ist in der *PA* der ganze Mikrokosmos des seelischen Konfliktes mit zwei Gegensatzpaaren symbolisiert, von denen nur eines (*Espoirs-Doute*) eine bemerkenswerte Rolle spielt. Diese Dürftigkeit der Allegorie führte dazu, daß *Doute* fortwährend als Repräsentantin der Gegenwehr herangezogen und folglich auch anderen Hunden als *Espoirs* entgegengesetzt wurde. Damit ist aber die Form des Gegensatzpaares gesprengt. Auch innerhalb der letzteren weiß JA mit den Allegoriepaaren nicht auszukommen und läßt sie gleich wieder fallen (*Avis*) oder zur untätigen Staffage ihres Partners herabsinken (*Samblans*).

Zusammenfassende Würdigung.

44. Im allegorischen Aufbau der *PA* spiegelt sich ihre Entstehungsgeschichte. Der älteren Literatur entlehnte JA zunächst eine Reihe von allegorischen Allgemeinvorstellungen, die in der Schilderung der verschiedenartigsten Liebeserlebnisse ihren Platz haben können. Es sind dies die Idee des jagenden Liebesgottes und deren nächste Konsequenzen (Naturbild, der Mensch und seine Sinne als Jagdobjekt, die weiblichen Vorzüge als Jagdapparat *Amours'*). Diese grundlegende Allegorieschicht macht die literarisch unselbständige Primärkonzeption JA's aus. Ihr charakteristisches Merkmal ist qualitativer und besonders quantitativer Reichtum der Allegorie. In dem anschaulichen Naturbild (28) sowie bei der Aufzählung der Allegorien auf weibliche Vorzüge (primäre Hunde, V. 406—11, 31) schöpft der Dichter reichlich aus der Fülle der von seinen literarischen Vorfahren geprägten Allegorien und läßt sich sogar dazu verleiten, viel mehr Ortsallegorien (z. B. *Viellece, Povretés*) und primäre Hunde aufzuführen als in der nachfolgenden Handlung benötigt sind. So wird der Wald *Jonece* unter seinen Händen unversehens zum Bild des ganzen Menschenlebens von der Kindheit bis zum Greisenalter. Auch die als Jagdtiere allegorisierten Sinne gehören, inspiriert vom *Bestiaire*, sowohl gedanklich zur Primärkonzeption — schon aus V. 293—312 ist ihre wichtige Rolle in der Jagdhandlung vorauszusehen — als auch allegorisch. Aus V. 406—34 ist ersichtlich, wie weit bei ihnen und bes. bei den Hunden die Primärkonzeption reichte. V. 429—34 laufen die törichtesten Tiere den Hunden nach, von denen sie niemals an-

gegriffen werden (427—28 *jamais... bestes n'esmuevent*). Im Zusammenhalt mit der Aufzählung V. 406—11, die nur primäre Hunde kennt, sowie mit V. 416 *N'erent pas sien, mes a sa gent* beweist die Stelle, daß JA dort, d. h. in seiner anfänglichen allegorischen Konzeption, nur das Verhalten der sinnlichen Natur und der Allegorien auf die weiblichen Vorzüge (= der primären Hunde) im Auge hatte und noch nicht an die sekundären Hunde und die fliehenden Jagdtiere (*cuers*) dachte. Denn auf jene Hunde, die des Dichters seelische Regungen symbolisieren, passen weder V. 416—18 (*... erent... a sa gent; Amours les avoit enpruntés*) noch V. 427—28 (s. o.): sie entwickeln im Verlauf der Jagd eine dieser Stelle völlig widersprechende Aktivität und greifen das Wild immer heftiger an.

Nimmt man hierzu die scheinbare Planlosigkeit der Hundeaufzählung V. 406—11 (31) und die Tatsache, daß auch die in V. 449—84 von *Amours* vorgenommene Aufstellung der Hunde im Verlauf der Handlung ebensowenig eingehalten wird (*Courtoisie* und *Maniere* (456) spielen gar keine Rolle, *Espoirs* und *Samblans* (458—59) treten schon in *Cointise* auf) wie die noch in V. 657—59 geplante Zuteilung des Herzens an *Biautés* — in Wirklichkeit wird es beim *afaitement* (1795—99) der Dame überreicht —, so wird es klar, daß JA am Anfang seines Gedichtes noch nicht den Gang der Handlung in allen Einzelheiten klar voraussah, sondern dort noch ganz von der unbestimmten Primärkonzeption beherrscht war.¹⁾ Die weitere Ausgestaltung der Allegorie ergab sich erst nach und nach im Verlauf des dichterischen Schaffens aus den seelischen Erfordernissen des darzustellenden Vorganges heraus als sekundäre Konzeption. Diese beginnt wie gezeigt mit den sekundären Hunden und umfaßt weiterhin die übrigen auf die individuelle Eigenart des Erlebnisses abgestimmten Teile der Selbstallegorie (*cuers, Doute* usw.). Dieser

¹⁾ Diese Ergebnisse sind nicht unwichtig für die Quellenfrage im allgemeinen. Es ist danach nicht anzunehmen, daß JA eine etwa verlorengegangene, alle Details der *PA* enthaltende Vorlage hatte. In diesem Fall wäre er eingangs planvoller verfahren.

Allegoriekomplex entspringt wohl dem durch die primäre Konzeption geschaffenen Vorstellungskreis, ist aber in erster Linie das Ergebnis der oft sehr feinen psychologischen Selbstanalyse, d.h. in höherem Grad JA's Eigentum als die Allegorien der primären Konzeption.

45. Die vorliegende kritische Untersuchung hat erwiesen, daß die allegorischen Ausdrucksmittel in der *PA* schrittweise immer schwächer werden und schließlich auf der Höhe der Handlung überhaupt versagen. Die Allegorien der Primärkonzeption geben der Jagdhandlung einen lebensvollen Rahmen, obgleich ihre Ausgestaltung im einzelnen nicht immer geschickt ist und die darstellerischen Möglichkeiten des Gegebenen nicht voll ausnützt. Ein wenig glücklicher Griff war es, die weiblichen Vorzüge als *Amours' Hunde* zu symbolisieren. Die menschlichen Allegoriegestalten des *RR* z. B. bieten durch allegorische Ausdeutung von Kleidung, Haltung, Miene, Rede weit mehr Ausdrucksmöglichkeiten als JA's Tierallegorie. Selbst die Pfeile des *R/* sind noch besser als diese. Den bedenklichen Versuch, im Äußeren der primären Hunde (etwa durch Farbe, Gestalt oder Rasse) die einzelnen Vorzüge der Dame symbolisch zu unterscheiden, hat JA gar nicht gemacht. Nur Name, Angriffsart und Sprache bleiben hierfür; letztere fällt schon aus der Tierallegorie heraus. Die beste allegorische Qualität ist noch die Art des Angriffes, dessen Heftigkeit freilich fast allen gemeinsam ist. Im Naturbild hat die Vorstellung, daß die Jagdtiere sich nur in den Wegen wie in vorgezeichneten Bahnen bewegen (28), etwas Gezwungenes und Marionettenhaftes. Auch die primär gegebenen architektonischen Ausdrucksmittel (43), die im *RR* eine überaus feinverzweigte Allegorie tragen, wußte JA nicht mit eigenem Inhalt zu erfüllen, so daß ihm die Form meistens unter den Händen zerfiel.

Noch weniger als bei den primären war bei den sekundären Hunden daran zu denken, die komplizierten Vorgänge der höchsten seelischen Entfaltung in der äußeren Erscheinung zu allegorisieren. Wie schon gelegentlich bei

den prim. Hunden (s. 39 zu V. 1313—14, ähnlich V. 505), so führt noch häufiger bei den sekundären JA's Versuch, die Tierallegorie mit individuellen Zügen zu bereichern, von der konkret vorstellbaren Allegorie weg zum unallegorischen Gleichnis (s. 24, 33, 34, 35, ähnlich V. 1599 *nourrissent*, 1706 *E. me conforte*).

Mit den sekundären Hunden ist die Selbstallegorie erst begonnen. Da die *Prise* der Seele das Ziel der Handlung ist (25), darf mit Recht gerade von der weiteren Allegorisierung des Seelenlebens eine besonders reiche Entfaltung allegorischer Darstellungskunst, vor allem konkrete Vorstellbarkeit erwartet werden. Das Gegenteil ist der Fall. Das mit den Sinnen begonnene Verblässen der Allegorie (39) findet seine Fortsetzung bei *cuers* (40) durch das Überwiegen des unallegorischen Gleichnisses und der Abstraktion. In *Doute*, *Avis* und *Oubliz* endlich (41) verläuft die Kurve weiter nach abwärts zur reinen, nur mit äußerlicher Allegorie verbrämten Abstraktion.¹⁾ Allegorien auf die für den Entscheidungskampf mit *Amours* wichtigsten Seelenkräfte (Vernunft und Wille) fehlen überhaupt. Dafür tritt die 1. Person mit ihren nur durch äußerliche Jagdterminologie verschleierte, aber wesentlich unallegorischen Reden ein, wie allenthalben, wo JA mit seiner unklar konzipierten Selbstallegorie nicht auskommt (42). Alle diese Stellen — gerade auf der Höhe der Handlung sind sie am häufigsten — tragen aber völlige Anarchie in die begonnene allegorische Selbstteilung, bedeuten deren Aufgabe und ein Zurückgehen auf die durch das allegorische Gemeingut bzw. die Quellen gegebene Linie der Primärkonzeption, oft sogar die Sprengung der Allegorie überhaupt (Beispiel V. 1315ff.).

Von einer sekundären allegorischen Konzeption kann man sonach streng genommen überhaupt nicht sprechen. Wohl hat JA die durch die Primärkonzeption gegebene Jagdallegorie entsprechend seinem Erlebnis weiterzu-

¹⁾ Noch weiter nach abwärts führt die unmotivierte Hereinnahme der aus dem *RR* entlehnten „Fremdkörper“ (18).

bilden versucht, aber allegorisch hat er nichts wesentlich Neues hinzugefügt und ist auch nicht um einen Schritt vorwärts gekommen. Durch äußerlich angewandte allegorische Manier täuscht er sich darüber hinweg, daß die Kunstform der Allegorie schon mit dem Gleichnis verlassen ist, und daß dieses und erst recht die allegorisch verbrämte Abstraktion kein vollwertiger Ersatz für Allegorie sind.

Wenn trotz alledem der Gesamteindruck der *PA* nicht der Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit entbehrt und die Dichtung relativ angenehmer zu lesen ist als manche andere Allegorie jener Zeit — auch die Überlieferung in fünf Hss. beweist ihre Beliebtheit bei den Zeitgenossen —, so ist das der primär gegebenen Idee von der Jagd Amor's zu danken, die sich als Seele der Gesamtallegorie erweist, indem ihre darstellerische Kraft durch JA's matte Selbstallegorie strahlt und diese belebt. Dazu tritt allerdings als des Dichters Verdienst seine gute Psychologie (s. u.), deren allegorischer Niederschlag manche treffende Einzelheit im Vorwärtsschreiten der Handlung ist: in den Wegen architektonisch gegliederte Steigerung vom sinnlichen (1. und 2. Weg) zum seelischen Erlebnis (3. und 4. Weg), bei den Hunden die gute Symbolisierung der allmählich von der ganzen Seele Besitz ergreifenden Liebe durch das schrittweise stärkere Hervortreten der sekundären Hunde (cf. V. 1713^{a18-15}, 1781—90), endlich bei den Gegnern der Liebe der anfänglich schwache, später heftigere Widerstand (*un poi* V. 593 v. *Doute* und *Avis*, desgl. 837 v. *Oubliz*; dagegen V. 1498 ... *depiece l'entente toute*, 1528—30 *grant debat*).

Keinesfalls hat JA's matte Allegorie ihren Grund in mangelnder Tiefe der Empfindung oder unvollkommener psychologischer Durchdringung des Erlebnisses. Die Psychologie ist oft geradezu tiefgehend, aber er ist zu wenig Allegoriedichter, um sie der allegorischen Einzelgestaltung voll dienstbar zu machen. Der literarische Hauptwert der Dichtung liegt sogar in der Frische und Ursprünglichkeit der psychologischen Selbstanalyse. Für diese ist aber die Allegorie mehr Hindernis als Ausdrucksmittel. Be-

zeichnenderweise sind jene Stellen künstlerisch am besten, wo durch alles Rankenwerk der Allegorie und der gleichfalls einengenden konventionellen Minnetheorie das Liebeserlebnis in seiner ganzen Gewalt und Innigkeit hindurchschimmert und der gefühlsbetonte Gedanke oft die lästige Form sprengt.

Die Gesamtallegorie des Gedichtes ist qualitativ nicht homogen, weil sie nicht aus einem Guß ist. Ein Hauptergebnis der vorliegenden Untersuchung besteht in der Auffindung der Fuge, an der der zweite Guß — JA's mangelhafte Ausgestaltung der Primärkonzeption — ansetzt, und in der Erkenntnis, daß mit den allegorischen Qualitäten der Sekundärkonzeption auch der Dichter beurteilt ist. Durch nichts wird seine Stellung in der allegorischen Literatur nach dem *RR* besser charakterisiert, als durch den auffallenden Gegensatz zwischen der reichen Allegorie des aus der älteren Literatur entlehnten Rahmens und der allegorischen Armut der Haupthandlung. Wäre er eigenschöpferisch, so läge es am nächsten, seine Fähigkeiten auf der Höhe der zu allegorisierenden Handlung zu entfalten. In Wahrheit sind dort die Ergebnisse seines Ringens nach eigener Allegorie vielfach nur Gleichnisse und Abstraktionen. Jeglichen allegorischen Eigenlebens bar, wirken *Doute, cuers* usw. nur durch die Verbindung mit der an Darstellungskraft reichen Primärkonzeption noch allegorisch, vergleichbar etwa jenen erloschenen Sternen, die nur in erborgtem Licht strahlen. Während in *RI* die Unbestimmtheit des Ausdruckes (Ettm. § 9) und der bis in die feinsten Details ausstrahlende Doppelsinn eine rationelle Auflösung des komplizierten allegorischen Gebildes kaum ermöglichen, ist man bei JA mit der Auflösung der oft genug durchbrochenen Allegorie rasch zu Ende, ohne befriedigt zu sein. Das Wesen der Allegorie hat er nicht bis in die Tiefen erfaßt; ihre stärksten künstlerischen Möglichkeiten sind ihm verschlossen geblieben. Allegorie ist bei ihm nicht ein aus eigener Gestaltungskraft geschaffenes Ausdrucksmittel, sondern äußerlich angenommene *Modeform*, über die er im Bereich seiner eigenen Gedanken

die Herrschaft verliert, sodaß sie dort verblaßt und die Darstellung mehr beschwert als fördert.

46. In seiner ausgesprochen formalen Abhängigkeit von seinen literarischen Vorfahren¹⁾ ist JA, besonders auch wegen seines Erfolges (5 Hss.), ein typischer Vertreter jener Epigoneliteratur des 14. Jhdts., deren oft mit wenig Talent nachgeahmte Vorbilder der Blütezeit der altfranzösischen Literatur im 12. und 13. Jhd. angehören. Wie er, so schöpft seine ganze Zeit, selbst arm an neuen Gedanken, auf allen Gebieten des Geisteslebens aus den reichen Kraftquellen der großen Vergangenheit. Da ihr aber deren geistige Höhe unerreichbar ist, verliert sich diese Zeit kulturellen Niedergangs vielfach in rein formale Kunst (s. Hoe zur Reimtechnik der PA, pag. XLV) und wird inhaltlich spielerisch und schwach. Ihr Symbol ist nicht *Faust* (II. Teil, III, 8), den *Helena's* (der Antike) zu Wolken aufgelöstes Gewand (die unsterblich schöne Form der Antike) zur Höhe trägt, sondern *Phorkyas-Mephistopheles*, der *Euphorion's* „Kleid, Mantel und Lyra“ im Prozenium mit den Worten zeigt:

„Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid.“

Die meiste Anregung verdankt JA dem RR. Daneben ist es besonders der *Bestiaire d'amour* des Richard de Fournival, der mit seinen Tierallegorien auf die Liebe Schule gemacht und außer der PA auch Nicole's de Margival wenig älteren *Dit de la Panthere d'Amours* beeinflusst hat (Hoe pag. XXXIV—XXXVI). Als Vertreter der allegorischen Selbstanalyse des Liebenden stehen zwischen RR und PA Messire Thibaut's *Romanz de la Poire* (Mitte des 13. Jhdts.) sowie Baudouin's de Condé allegorisierender Traktat *Prison d'Amours*²⁾, vielleicht auch sein kurzer *Conte de la Rose*³⁾, der Spuren von Allegorie

¹⁾ Außert sich auch in den eingestreuten lyrischen Liedern; Hoe weist p. XLVI—LXII nach, daß JA, obwohl Zeitgenosse Guillaume's de Machaut, noch zur älteren Generation der frz. Baladen- und Rondeldichter gehört.

²⁾ Ausg. A. Scheler, 3 Bde., Brüssel 1866; Bd. I pag. 267 ff.

³⁾ Ibid. pag. 133 ff.

enthält (beide aus dem Ende des 13. Jhdts.). Endlich wird JA durch die Einfügung lyrischer Lieder (9 Balladen und 9 Rondels) zum Vertreter einer Dichtungsart, als deren Urheber sich der unbekannte geistliche Verfasser des älteren Rosenromans (*Guillaume de Dôle*, um 1200)¹⁾ bezeichnet²⁾, obwohl sie schon in der etwas älteren *chante-fable Aucassin et Nicolette*³⁾ begegnet. Diese Mischung von Erzählung mit Lyrik kehrt außer in mehreren unallegorischen Werken⁴⁾ auch in der jüngeren allegorischen Dichtung wieder, so — chronologisch geordnet — im *Romanz de la Poire*, der *Prison d'Amours* und der *Panthere d'Amours*. Diesen drei Gedichten wird die PA wegen der inhaltlichen und formalen Verwandtschaft literarhistorisch anzugliedern sein.⁵⁾ Beachtenswert ist dabei, daß alle drei

1) Ausg. G. Servois, Paris 1893 (S. d. a. t.).

2) s. *Gr. Gr.* Bd. II, 1, pag. 533—34.

3) Ausg. H. Suchier, Paderborn 1913 u. a.

4) z. B. Gerbert's de Montreuil *Roman de la Violette* (Fr. Michel, Paris 1834), *Chastelaine de Saint-Gille* (Schultz-Gora, Halle 2/1911), *Roman de Fauvel* (*Jahrb. f. R. E. Lit.* 7, 316, 437), Jakemon Gelee's von Lille *Renart le nouvel* (Méon, *Rom. du Ren.* 4, 1826); in letzterem überwiegt die Satire die Allegorie.

5) Eine Durchsicht des *Rom de la Poire*, der *Prison d'A.* und der *Panthere d'A.* ergab wohl verschiedene Anklänge, aber keinen einzigen stichhaltigen Beweis dafür, daß JA eine der drei Dichtungen kannte und daraus entlehnte. Alle in *Poire* und *Panth.* aufgefundenen Anklänge an PA erklären sich daraus, daß beide sicher vom RR beeinflusst sind, — die jüngere *Panth.* vorwiegend, *Poire* ausschließlich von RI (cf. Stehlich's Datierung pag. 11—14) —, und ihre Verfasser mehrfach von dort die gleichen Entlehnungen vornahmten wie später JA. Zu *Nature* (*Panth.* 832, *Poire* 1025, 1635—36, 1730 u. a.), *Fortune* (*Panth.* 1840, 1961 ff.) und *Reisons* (*Poire* 2016 ff.) s. 18. Zum Wortspiel *descorde-acorde* (*Panth.* 2134—37) s. 19. Zu den Antithesen *Poire* 618—19 (*oint-point*), 1998 (*Une ore adenz, autre ore envers*, cf. RI 2443, fast wörtlich!), 1999—2000 und 2580 (*point-oingne*) s. 14, 19. Zu *Poire* 699 s. 16, zu 620—24 s. 11, 14, 16. Die wörtliche Übereinstimmung von PA V. 9 mit *Panth.* V. 1765 ist zu wenig beweiskräftig (formelhaft-konventionelle Wendung).

In *Prison d'A.* deutet das häufige Auftreten von „*Fortune la roe tournant*“ (V. 839 ff., 1069, 2464—65, 2538—39 u. ö.) wegen der Allgemeinheit dieser Vorstellung weder auf Abhängigkeit vom RR (cf. *Gr. Gr.* II 1, pag. 842, Z. 15) noch auf Quellenverhältnis zur PA. Auffälliger ist dort das Vorkommen einer *ytropezie* (V. 1373)

gleich dem *Bestiaire* und der *PA* dem picardischen Sprachgebiet angehören.

bei inhaltlicher Verwandtschaft mit *PA* V. 1282 ff.; doch ist dies für die Frage *Prison* > *PA* weniger von Belang, da JA das auch in anderen Werken jener Zeit begegnende Bild sicher dem *RR* entlehnte (16).

Lebenslauf.

Am 21. März 1893 wurde ich, Paul Maximilian Weingärtner, röm.-kath. Konfession, bayer. Staatsangehörigkeit, als Sohn des Zolloberkontrolleurs Paul H. Weingärtner in Wegscheid, Bez.-A. daselbst, geboren. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule trat ich im Jahre 1903 an das Alte Gymnasium in Würzburg über, das ich im Jahr 1912 mit dem Reifezeugnis verließ. Vom folgenden W.-S. ab studierte ich an der Universität Würzburg Neuere Sprachen. Daneben hörte ich Philosophie, deutsche Geschichte und Literatur. Ein Studienaufenthalt in Paris (S.-S. 1914) wurde durch den Krieg unterbrochen. Von Mobilmachung bis Demobilmachung war ich Kriegsfreiwilliger, ab Juli 1915 Maschinengewehroffizier. Ich stand lange Zeit in der Front (Flandern, Somme) und kam krank zurück. Im Herbst 1918 nahm ich mein Studium in Würzburg wieder auf und bestand in den Jahren 1919—21 die Staatsprüfungen für das Lehramt der Neueren Sprachen. Dann ließ ich mich in Bamberg nieder, wo ich jetzt als Studienrat tätig bin.

Am 26. Februar 1926 bestand ich das Examen rigorosum.

In dankbarer Gesinnung gedenke ich meiner akademischen Lehrer, der Herren Dozenten und Lektoren: Henner, Jiriczek, Kuchler, Marbe, Roetteken, Stölzle, Vernay, Wengler, Wright.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Franz, der mir zu der vorliegenden Arbeit wertvolle Anregungen gab.

Mar. 21, 1908

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book,
please return it as soon as possible, but
not later than the date due.



